# SHAKESPEARE
## UND DER DEUTSCHE GEIST
## VON FRIEDRICH GUNDOLF

NUNC COGNOSCO EX PARTE

TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

# SHAKESPEARE
# UND DER DEUTSCHE GEIST

IM SELBEN VERLAG:

# SHAKESPEARE IN DEUTSCHER SPRACHE

HERAUSGEGEBEN, ZUM TEIL NEU ÜBERSETZT VON

## FRIEDRICH GUNDOLF

GESAMTE AUSSTATTUNG UND AUSSCHMÜCKUNG VON

## MELCHIOR LECHTER

I. BAND: CORIOLANUS – JULIUS CÄSAR – ANTONIUS UND CLEOPATRA

II. BAND: ROMEO UND JULIA – OTHELLO – DER KAUFMANN VON VENEDIG

III. BAND: KÖNIG JOHANN – KÖNIG RICHARD DER ZWEITE – KÖNIG HEINRICH DER VIERTE, ERSTER TEIL

IV. BAND: KÖNIG HEINRICH DER VIERTE, ZWEITER TEIL – KÖNIG HEINRICH DER FÜNFTE – KÖNIG HEINRICH DER SECHSTE, ERSTER TEIL

V. BAND: KÖNIG HEINRICH DER SECHSTE, ZWEITER TEIL – KÖNIG HEINRICH DER SECHSTE, DRITTER TEIL – KÖNIG RICHARD DER DRITTE

DIE FOLGENDEN BÄNDE SIND IN VORBEREITUNG:

VI. BAND: VERLORNE LIEBESMÜH – DIE BEIDEN VERONESER – DIE KOMÖDIE DER IRRUNGEN – DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG

VII. BAND: DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR – VIEL LÄRMEN UM NICHTS – ENDE GUT, ALLES GUT – WIE ES EUCH GEFÄLLT

VIII. BAND: WAS IHR WOLLT – MASS FÜR MASS – TROILUS UND CRESSIDA – TIMON VON ATHEN

IX. BAND: HAMLET – MACBETH – KÖNIG LEAR

X. BAND: EIN SOMMERNACHTSTRAUM – CYMBELINE – DAS WINTERMÄRCHEN – DER STURM

XI. BAND: VENUS UND ADONIS – LUKRETIA – SONNETTE

XII. BAND: TITUS ANDRONICUS – KÖNIG HEINRICH DER ACHTE – PERIKLES

# SHAKESPEARE UND DER DEUTSCHE GEIST

VON FRIEDRICH GUNDOLF

1 · 9 · 1 · 1

GEORG BONDI IN BERLIN

PT2613.U6S44

COPYRIGHT 1911 BY GEORG BONDI, BERLIN

ARTHUR SALZ
IN HERZLICHER FREUNDSCHAFT GEWIDMET

5581

# INHALT

VORWORT . . . . . VII

EINLEITUNG . . . . . 1

ERSTES BUCH:
SHAKESPEARE ALS STOFF . . . . 15

I: DAS THEATER . . . . . 17
II: DER RATIONALISMUS . . . . . 57

ZWEITES BUCH:
SHAKESPEARE ALS FORM . . . . . 103

I: LESSING . . . . . 105
II: WIELAND . . . . . 160

DRITTES BUCH:
SHAKESPEARE ALS GEHALT . . . 183

I: HERDER . . . . . 185
II: GOETHE . . . . . 223
III: STÜRMER UND DRÄNGER . . . . . 252
IV: PUBLIKUM UND THEATER . . . . . 280
V: SCHILLER . . . . . 286
VI: KLASSIK UND ROMANTIK . . . . . 311

# VORWORT

DIESES Werk soll die Kräfte darstellen die Shakespeares Eindringen und Bild im deutschen Schrifttum bis zur Romantik bedingt haben und die durch sein Eindringen geweckt und fruchtbar geworden sind. Die Geschichte seiner Aufnahme, sofern man darunter die Ordnung der Zeugnisse (Urteile, Übersetzungen, Bearbeitungen, Entlehnungen, Nachahmungen) versteht, ist dazu nur Vorarbeit. Die Einflüsse Shakespeares auf die Männer die das Wesen des deutschen Geistes bestimmen und vertreten sind mehrfach untersucht, d. h. gewisse Gedanken, Motive oder Griffe Shakespeares in ihrem Werk nachgewiesen worden. Man hat dann meist diese Einzelheiten als endgültige Tatsachen hingenommen, ohne zu fragen welche besondre Kräfte in ihnen wirksam, durch sie ausgedrückt seien. Solche sinnbildliche Deutung wird hier gewagt. Alle einzelnen Zeugnisse und Inhalte, auch die Personen, sind die Träger und Ergebnisse von Lebensbewegungen, alle Stoff-, Ideen- und Menschengeschichte ist Niederschlag der Kräftegeschichte, nicht mehr Endzweck, sondern Mittel für den Forscher. Das heißt nicht daß die Personen in der Geschichte nebensächlich sind, vielmehr daß sie alles sind: nämlich daß nur im individuellen Symbol das Allgemeine überhaupt sich offenbart, daß wir nur am farbigen Abglanz das Leben haben.

Die Geschichte Shakespeares in Deutschland ist vor allem das faßlichste und wichtigste Sinnbild für jenen Vorgang durch welchen die schöpferische Wirklichkeit dem Rationalismus erst ausgeliefert, dann abgerungen und der deutschen Dichtung wieder fruchtbar gemacht wurde. Shakespeare ist wie kein anderer das menschgewordene Schöpfertum des Lebens selbst. An seinem Beispiel jenen Vorgang als ein einheitliches Werden (nicht als eine Aufreihung von Folgen) darzustellen ist unsere nach Absicht und Methode neue Aufgabe: eine Geschichte lebendiger Wirkungen und Gegenwirkungen statt einer Chronik literarischer Fakten oder einer Psychologie von Autoren. Freilich, umfassende Kenntnis der Fakten und Autoren ist umso mehr vorausgesetzt, je weniger man sie isoliert nimmt. Nur wer alles prüft hat das Recht zur Auswahl, und auf der Auswahl beruht erst die Darstellung. Darstellung, nicht bloß Erkenntnis liegt uns ob, weniger die Zufuhr von neuem Stoff als die Ge-

staltung und geistige Durchdringung des alten. Auf das symbolisch Entscheidende kommt es überall an, auf die Ergreifung alles Wesentlichen. Wo durch zehn Zeugnisse dieselbe Richtung bewiesen wird, geht nur dasjenige uns an das sie am deutlichsten ausdrückt. Nicht alles Überlieferte hat für den Erforscher der Kräfte und Tendenzen den gleichen Symbolwert, und jedes Zeugnis bedeutet verschiedenerlei, da doch jede Kraft und Tendenz ein vielfaches ist: trägt doch jeder Fluß auch totes Treibholz mit, und keiner verleugnet die Wasser seiner Quelle. Was wirklich Tendenz gewesen, d. h. lebendige Bewegung, geht ein in den Lauf des Stromes, vermischt mit andern Wellen, sie weiterdrängend und weitergedrängt von ihnen: nur wo der Fluß eine neue Richtung einschlägt oder wo ein neuer Zustrom (Ein-fluß!) seinen Gehalt, seine Farbe verändert — nur da sind die für seine Geschichte entscheidenden Punkte. Auch was die beherrschenden und verwandelnden Geister ihr Lebtag über Shakespeare gedacht haben, gehört in ihre Biographie, nicht hierher: nur wo ihre Äußerungen Geschichte machen oder überprivat Geschichte ausdrücken und sind, haben wir sie zu deuten.

Geschichte hat es zu tun mit dem Lebendigen. Danach was jeder für das Lebendige hält bestimmt sich seine besondere Geschichtsauffassung und seine Methode. Darin was einer mit Vorsatz ausläßt und aufnimmt liegt bereits ein Urteil über das was er für lebendig hält. Deshalb ist auch Methode nicht erlernbar und übertragbar, sofern es sich darum handelt darzustellen, nicht bloß zu sammeln. Methode ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert die nicht erlebt ist: in diesem Sinn handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dingen, sondern von gegenwärtigen: von solchen die unser eigenes Leben noch unmittelbar angehen. Es gilt (durch Darstellung, nicht durch Zensuren) zu scheiden zwischen Totem und Lebendigem, ja zwischen Tötendem und Belebendem der ganzen Überlieferung. Das ist Pflicht und Recht der Geschichte, die ebenso sehr Wille zum Bild wie Wissen des Stoffs sein soll. Dies Richter- und Sichteramt auszuüben mit eignem Blick auf den Rohstoff ohne vorgegebene methodische Einstellung, aus der alle Vorurteile stammen, ist die einzige Objektivität, d. h. Gerechtigkeit, die der begrenzte Mensch sich zutrauen darf. Denn das eigene Lebensgefühl ist schon inbegriffen im Lernen und Wissen eines jeden Lebendigen der mit seinem Gegenstand als etwas Lebendigem sich befaßt.

# EINLEITUNG

ALS um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts Shakespeares Stoffe durch die englischen Komödianten nach Deutschland gebracht wurden, trafen sie in eine rege Welt des Zerfalls. Die drei Hauptmächte welche das Zeitalter beherrschten und neben-, gegen- oder ineinander wirkend, in mannigfachen Mischungen und Kreuzungen, unter Benützung überlieferten Kulturgutes, eigene Formen erzeugt hatten: die Reformation, das Bürgertum und der Humanismus, hatten ihre bauende Kraft verloren, füllten die Gefäße nicht mehr, konnten den neuen Stoff nicht mehr bewältigen und wirkten nur noch mechanisch fort. Das Pathos der Reformation hatte zu einer Literatur mit eigenen selbstgenugsamen Gebilden geführt: ein Atem, eine Begeisterung durchdrang sie, und ihre Mittel, Zwecke, Wirkungen waren in völligem Einklang. Ihre Dramatik war gewachsen, nicht gemacht, und stellte in ihren besten Werken, etwa im Verlorenen Sohn des Burchard Waldis, im Homulus, das Leben aus dem sie entsprangen wirklich dar: die Freude am wiederentdeckten und gereinigten Wort Gottes, das unmittelbare Verhältnis des Menschen zum Heiland, die neue Orientierung gegenüber der Welt, die Wucht einer vertieften Verantwortung. Der stärkste Beweis für die Kraft des Impulses der solche Stücke hervortrieb, und der nicht so sehr einer überragenden Begabung als der gewaltig bewegten Zeitgesinnung angehört, ist etwa das Homulus-spiel dadurch, daß es kraft der Leidenschaft womit der Stoff ergriffen wird von der Allegorie fast zum Symbol kommt: vom begrifflichen Träger und Vertreter der Menschlichkeiten zu einem Menschen mit Schicksal, mit Wesen. [Da wir mit diesen beiden Begriffen öfter zu rechnen haben, stehe hier kurz was wir mit beiden meinen. Symbol drückt aus, verkörpert, ist Leib. Allegorie bedeutet, stellt vor, ist Zeichen. Symbol ist Gestalt eines Wesens, fällt mit ihm zusammen, stellt dar was es ist. Allegorie weist auf etwas hin das es nicht ist. Im Symbol ist die Empfängnis von Form und Inhalt gleichzeitig: ein Inhalt wird als Form konzipiert. In der Allegorie wird ein Zeichen auf ein Gedachtes bezogen oder ein Zeichen für ein Gedachtes geschaffen. Hier gibt es ein Vor und ein Nach. Symbol gehört dem Gesamtleben an, ist — wie jede Geburt — außer Willkür und Berech-

nung. Allegorie gehört dem bloßen Denken an und untersteht der Konvention. Symbol entsteht, wo Seiendes Gestalt wird .. Allegorie, wo ein Gedachtes Gestalt sucht oder findet. Allegorie ist eine Beziehung, Symbol ein Wesen.]

Die Bibel war nicht ein Buch, sondern ein lebendig gewordener Mythus, ein Bereich von Geschichten, Gestalten, Gesinnungen, die nicht so sehr verarbeitet zu werden brauchten als sie vielmehr selbst das Wesen der Epoche bearbeiteten. Susanna, Der Verlorene Sohn, Lazarus, Judas, Ovis Perdita, Der Zinsgroschen, Der Samariter, Der Weinberg, Die Jungfrauen, Magdalena, und vollends die Stoffe des Alten Testaments hatten alle genug sinnfällige und symbolisch einfache Bezüge auf das gewohnte Leben und zugleich unmittelbaren Zusammenhang mit dem Wort Gottes, aus dem sich die allgemeine Begeisterung speiste. Stoffe und Pathos waren innerlich vereint und mußten nicht zufällig verbunden werden.

Wenn in diesem Bereich der Dramatik die konzentrierte religiöse Begeisterung, das Verhältnis zu Gott, Formen füllte und Einheit schuf, so fand der Bürgergeist, ausgreifend und vierschrötig, schaulustig und beweglich, sinnlich und beschränkt, mehr auf Freiheiten aus als auf Freiheit, sein Genügen an der Breite und Beweglichkeit des Lebens, an der lockerer, läßlicher gewordenen Gegenwart, der Masse und Mannigfaltigkeit der nun erreichbaren Weltdinge. Diese Freude an der Erde und der Stolz auf die Mittel sich ihrer zu bemächtigen — weniger gebunden durch innere Verantwortung oder äußere Furcht als befangen in einer weltlicheren Rücksicht auf Zwecke und Nutzen, woraus sich die neue Moral entwickelte — ist das Ethos des Hans Sachs: auch er kein Dichter im höheren Sinn, doch in seiner flachen Breite echt, frisch und kräftig genug dem überall her zusammengerafften Stoff ein einheitliches Gepräge zu geben, sinnbildlich für die Schicht für die und aus der er schrieb. Sein Stimulans ist das Zusammenraffen selbst, die Masse des Stoffes, dann die Freude am Verwenden, am Mitteilen, am Belehren, wogegen die mittelalterliche Lust am Erfinden zurücktritt. Das Handlichmachen, die bequeme Verwertung eines möglichst großen Haufens von Dingen und ihre billige Anwendung fürs eigene Leben: Nutzen und Moral, die eigentlich bürgerlichen ja merkantilen Triebfedern, haben in Sachs das erste

Mal in Deutschland faßlichen dichterischen Ausdruck und Methode gefunden. Verglichen mit den Fabulierern des Mittelalters, mit seinen Quellen, mit italienischen Novellisten, wirkt er weniger auf und durch Einbildungskraft, Spieltrieb, Leidenschaft als auf Sinne, Verstand, Gedächtnis. Selbst das mittelhochdeutsche Lehrgedicht, der Renner, Thomasin, Freidank kommen eher aus religiösem Antrieb, und ihre Belehrung ist mehr oder minder Erbauung: bei Hans Sachs geht alle Belehrung aufs Praktisch-Moralische aus. Sein Publikum war auf der Erde heimisch, sicher und behaglich geworden und bedurfte weniger eines idealen Komplements zu seinem Leben als des Schmuckes, der Einrichtung und der Maßregeln. Aber diese entschiedene Weltlichkeit war doch ein frisches Gefühl und durchdrang die einzelnen Lebensbezüge.

Die dritte stilschaffende Macht war der Humanismus. (Die drei Mächte sind natürlich nicht streng getrennte Reiche, eher drei Kräfte, die im selben Körper wirken und die wir nur um der Faßlichkeit willen sondern, ohne dem Begriffsrealismus zu verfallen, der seine Scheidungen für die Wirklichkeiten nimmt.) War die Bibeldichtung entsprungen aus dem neuen Verhältnis zu Gott, die bürgerliche aus dem neuen Verhältnis der Menschen zur Erde und zueinander, so war der Humanismus ein neues Sehen der Geschichte, das heißt der formgewordenen Geschichte: des klassischen Altertums. Hier waren heroische Schicksale und deutliche Gestalten, hier Schönheit, Ordnung, Klarheit und eine ausgebildete Formensprache für alles Menschliche, Staatliche und Natürliche. Diese Dinge sehen, ergreifen, wiedergeben zu können war der Stolz und das Glücksgefühl dem die neulateinische Dichtung ihr Entstehen verdankt. Hier handelte es sich weniger um Schaffung neuer Formen oder Darstellung eines neuen Gehalts als um die Belebung früheren Gehalts und Nachahmung alter Formen. Doch wie der Humanismus im Vergleich zu Reformation und Bürgertum weniger Lebenskraft brauchte und verbrauchte, um sich durchzusetzen und auszudrücken, da er sich einer großartigen Tradition bedienen konnte (freilich auch zu seiner eigenen Hemmung bedienen mußte), da seine Aufgabe mehr darin bestand Krusten abzustreifen als Stoffe umzuschaffen, so fehlt es ihm zwar an der schöpferischen Wucht mit der die Reformation einbrach und

der largen Leichtigkeit mit der das Bürgertum an die Eroberung der Erde ging, andrerseits aber gab er sich nicht so rasch aus und war, wenn nicht vor Erstarrung, so doch vor Zersetzung bewahrt durch seine stärkere Tradition und behielt noch eine leidliche Höhe und Reinheit, als die Reformation bereits in eine wüste Polemik und Spitzfindigkeit, das Bürgertum in eine gemeine Verschrobenheit ausgeartet war. In Brülows Tragödien steckt zwar keine größere Begabung, aber eine ältere und feinere Kultur als in Ayrers Opus Theatricum und man muß Frischlins Julius Redivivus neben die Verdeutschung halten, um zu spüren wie bloß das eherne Gefäß der Kultursprache den Zerfall noch aufhält oder verbirgt. Wir betonen hier daß weder Reformation noch Entdeckungsreisen noch Renaissance noch Humanismus für uns Ursachen, Endsachen sind. Nicht weil Amerika entdeckt, nicht weil die Buchdruckerei erfunden wurde, nicht weil man die Alten ausgrub, entstanden jene Bewegungen: all diese Ereignisse sind vielmehr die Zeichen einer großen Weltkrisis, nicht ihre Ursache, auch nicht ihre Folge, eher ihre Symbole. Was damals in Deutschland sich manifestierte, und zum ersten Male deutsches Volk und deutsche Gesamtbewegungen schuf und für diese Bewegungen repräsentative Sprachleistungen, war ein neues Lebensgefühl, eine gemeinsame Spannung, die Gott, Welt und Geschichte anders sehen ließ.

Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war diese Spannung nicht mehr stark und breit genug um alles zusammenzuhalten und die gesamte Sphäre deren sie sich bemächtigt hatte noch zu füllen, und nun beginnt der Zerfall des Volkstums in Interessengemeinschaften, des Stils in Moden und der Formen in ihr Material. Ein Volk entsteht und besteht nicht durch biologische Bande, auch nicht durch Institutionen und Wirtschaftsnetze, sondern durch ein (von all diesem ursprünglich unabhängiges) gemeinsames Pathos, eine Gesamtspannung, einen zentralen Willen, der durch all seine Glieder waltet. Sobald dieser erlischt, hört das auf was wir Kultur nennen: die Notwendigkeit und Einheit der Lebensäußerungen, ja das Volk selbst, sofern man darunter nicht einen Staatsverband, sondern ein Kulturgebild sieht.

Wir haben hier nur die Zeichen dieses Zerfalls kurz zu beschreiben in der geistigen Produktion Deutschlands zur Zeit als die englischen Komödianten eindrangen. Das für unser Thema wichtigste ist die

völlige Entgeistung und Verstofflichung. Die Spannung und Kraft von der Mitte her, der Geist der sich die Körper baut, tritt zurück, der Rohstoff bleibt übrig und zerfällt, wie ein verlassenes Haus. Das Zudringen fremden Stoffs geht ruhig weiter, aus mechanischer Funktion und Gewohnheit: die Organe und Sinne bleiben bestehen und wollen genährt sein, aber sie werden nicht mehr mitgerissen, gleichsam bezaubert von einer geistigen Gesamtgewalt — ob diese nun unmittelbar verkörpert in einem gegenwärtigen Schöpfer, einem Führer die Masse beseele oder als ein alldurchdringendes Fluidum die Atmosphäre bilde. Die Masse der Empfangenden bestimmt jetzt was sie will, und die Produzenten — selbst nicht mehr regiert von einer inneren Notwendigkeit, als deren Vertreter und Verkündiger sie herrschen könnten, nicht mehr der unausweichbaren inneren Stimme gehorchend — richten sich nach der Nachfrage. Die Masse als solche verlangt aber niemals Stil und Gehalt, Gestalt und Geist, sondern Schau und Erholung, Stoff und Belehrung (wobei unter Masse nicht notwendig die unteren Stände zu verstehen sind).

Was wir meinen veranschaulicht für den hier beredeten Zeitraum hinlänglich ein Beispiel, um so geeigneter als es zugleich den Einwand widerlegt, der Mangel an Talenten führe von selbst den Zerfall herbei. (Der Mangel an Talenten ist höchstens ein Nebensymptom.) Johann Fischart ist eine der reichsten deutschen Begabungen, und doch ist sein Werk nur ein weithin sichtbares Denkmal jenes Zerfalls. Wie schon sein Protestantismus und sein Freiheitspathos weniger Ausdruck tiefer Frömmigkeit oder gar religiöser Glut ist denn individueller Freude an der Polemik als solcher und an seiner gewandten Feder, wie sein Humanismus nicht mehr die Pflege einer ihm ehrwürdigen Tradition ist, sondern bloß verwendbares Wissen (oft zu parodistischem Zweck), so ist seine Geschichtklitterung bei aller Beweglichkeit und Einbildungsfülle, bei aller Sprachgewandtheit und Anschauungsbreite doch nicht was ihre französischen Vorlagen sind: saftig aufgequollene Verkörperung eines unbändigen Temperaments, fett und strotzend und überernährt, doch wirkliche Leiber, die allen zugeführten Stoff noch organisch verarbeiten. Fischart übernahm diese Leiber nicht als solche, sondern als einen Haufen Fleisch und Fett und schwellte all diese Materialien zu einem enormen und grotesken

Neuen auf, das doch immer nur Fleischberg blieb, niemals Gestalt ward. Fischart drückte in seinen Werken schon nicht mehr die reine Temperamentsfülle aus, wie Rabelais, sondern handhabte sein Talent, sein Material und seine Zwecke gesondert: es ist alles schon absichtlicher, freudloser, willkürlicher. Bezeichnet Fischart als die größte deutsche Begabung des Zeitraums die Grenze nach oben, so wird die Grenze nach unten bestimmt durch das Eindringen der maccaronischen Poesie — ein eindrucksvolles Sinnbild jener Vermengung und Zerspellung innerhalb des Geistorgans selbst, der Sprache. Das Werkzeug selbst zersetzte sich in seine kleinsten Teile, das Wort wurde nicht mehr als Träger und Ausdruck eines Geistigen, sondern als isoliertes Stück, als Klumpe Klang oder Sinn, zum Zweck der Unterhaltung benutzt. Daß Sätze, sonst gesprochene Einheiten, als Mosaik von Klangfetzen behandelt wurden, war erst möglich, wenn bereits die Sprache, also das Innerste, von jenem Entgeistungsprozeß angegriffen war. Dabei ist die Häufigkeit dieses Phänomens unwichtig: entscheidend ist seine Möglichkeit.

Was war natürlicher als daß in die Lücken, aus denen der belebende Gesamtgeist gewichen war, das Fremde einströmte, daß man in demselben Maß als der Stoff sich ringsherum häufte, auch die Lücken spürte und um so stoffhungriger wurde je weniger man verdauen konnte. Man hatte sein Zentrum verloren und ging auf die Suche, man raffte zusammen und wurde nicht satt. Aber Lücken werden nie durch die schöpferische Produktion ausgefüllt: diese ist immer Ergebnis eines Überflusses, der sich in Formen nach außen wendet, ohne Rücksicht auf anderweit bestehende Forderungen oder gewußte und gefühlte Mängel. Eine neue Kultur, einen neuen Stil zu schaffen stand niemals bei der besten Absicht oder beim besten Willen, und wenn der Schrei danach noch so allgemein war. Doch bei der besten Absicht und Einsicht, wenn sie mit der nötigen Macht gepaart war, stand es allerdings Lücken auszufüllen durch eine neue Richtung oder Mode, eine neue Regel oder Gattung, eine neue Organisation der Mittel und des Publikums: hier haben bedeutende Fürsten, Mäzene oder gewandte Geistesorganisatoren öfter eingegriffen in Zeiten, wann das schöpferische Gesamtfeuer ausgeglüht war und die Barbarei das errungene Kulturgut zu verschütten drohte. So ist manchmal von oben herab eine

neue Ordnung und Konvention geschaffen worden, deren sich später eintretende Schöpfer mit Nutzen bedienen konnten, weil sie ihnen die Arbeit des Rodens und Säens ersparte. Das Zeitalter Ludwigs XIV. ist das berühmteste Beispiel dafür. Doch auch hier ist noch nötig daß der Hof, die Société von der die neue Konvention ausgeht als eigenwüchsiges Gebilde bereits die Säfte einer weiten Schicht in sich verarbeitet hat.

Das Deutschland des beginnenden 17. Jahrhunderts hat einen solchen Glücksfall nicht gehabt. Keiner der deutschen Fürsten stand zu seinem Volk in einem anderen als zufälligen Verhältnis, keiner drückte mehr aus als seine individuelle Person, Willkür oder Schwäche. Sie waren Herren die an die Spitze gestellt waren, ohne so zur Spitze gewachsen zu sein wie z. B. das französische Königtum seit Heinrich IV. Heinrich, Richelieu, Ludwig XIV. waren wirklich die Essenz alles dessen was die gallische Nation Ritterliches, Herrisches, Serenes, Gravitätisches aus den hundertjährigen Religionskämpfen gerettet hatte. Und seit Richelieu vollends konnte das Königtum sich frei ausbilden und an sich heranziehen was in der Nation an nährenden Kräften erreichbar war. Die deutschen Fürsten standen zwar historisch zufällig oben, aber nicht in der Mitte, ihre Stellung und ihr Wesen drückte kein Volk aus, wenigstens nicht das Wesentliche ihres Volkes. Es gab eben auch kein Volk, sondern nur in Zersetzung begriffene Stände. Darum konnten die Fürsten, auch wo sie sich über die Barbarei und den plebejisch höfischen Prunkbarock durch reineren Willen und höhere Intelligenz erhoben, keine Renaissance der Produktion heraufführen.

Typisch sind die Bemühungen des Landgrafen Moritz von Hessen und des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, zwei der gelehrtesten, angeregtesten und aktivsten unter den damaligen deutschen Fürsten. Sie hatten den Trieb in humanistischer Weise etwas um sich her zu sehen was nach geistigem Leben aussah. Aber eben ihre Schritte um jene Lücken auszufüllen sind nur zugleich Zeichen und Vermehrung des Zerfalls. Indem sie durch die Installierung einer stehenden Truppe von englischen Komödianten sich unterhalten, betätigen und vielleicht auch dem Drama aufhelfen wollen, machen sie doch nur das »Theater«, den Apparat, zum Selbstzweck. In dem Augen-

blick wo das Theater isoliert ward, wo es aufhörte das Mittel eines Gesamtgeistes zu sein und sich loslöste aus dem Kreis der Ausdrucksformen einer Kultur, ist es bloßer Apparat geworden, ohne ein eigenes Leben. Eine künstliche Produktion konnte Platz greifen und gezüchtet werden. Das Selbständigwerden des Getriebes, des Apparats, der Funktion ist die notwendige Folge der Verstofflichung. Erst die völlige Lockerung aller einheimischen Kräfte hat das selbständige Theater, die Herrschaft des mechanischen Apparats ermöglicht. Erst durch die Konstituierung eines selbständigen Theaters konnten die englischen Komödianten Wirkung haben. Ihr Eindringen ist ein Zeichen, ihre Wirkung eine Ursache und eine Folge der Schwäche.

Es handelt sich hierbei weniger um das Eindringen fremder Motive und Stoffe als um ein neues Prinzip der dramatischen Arbeit überhaupt. Mit der Einführung der englischen Komödianten durch deutsche Fürsten, der Begründung des Theaters als eines isolierten Instituts, tritt an Stelle der Arbeit aus dem Geist, dem Erlebnis, den Inhalten, den Gesinnungen die Arbeit aus dem Apparat, »dem Beruf«, den Anlässen. Die englischen Komödianten auf deutschem Boden sind etwas völlig anderes als das englische Theater selbst. Wir haben nachzuweisen warum ihre Wirkung keine Belebung sein konnte, sondern nur eine weitere Zersetzung, indem wir zeigen was die Komödianten aus Shakespeare gemacht haben und wie wenig von ihm überhaupt in ihrer Vermittlung noch übrigbleiben konnte.

Die bisherigen Historiker dieser Epoche des deutschen Theaters, immer rechnend mit Stoffen, Quellen, Entlehnungen, Beziehungen, zu wenig achtend auf die Gebärden, Triebe und Substanzen, haben die Leistungen der Komödianten und insbesondere ihr Verhältnis zu Shakespeare dadurch in ein falsches Licht gebracht, daß sie sie literarisch nahmen, daß sie Theater und Drama nicht strenge genug schieden. [Creizenach legt zwar Nachdruck auf die wesentlich schauspielerische Wirkung des englischen Einflusses, seinen Analysen liegt aber doch eine stillschweigende Vermischung von Drama und Theater zugrunde.] Die englischen Komödianten in Deutschland sind vor allem Gewerbetreibende und ihre Stücke zunächst körperliche Vorführungen, nicht literarische Leistungen, ganz im Gegensatz zum englischen Drama selber. Dort war der dramaerzeugende Geist (die Lagerung und

Spannung der Kräfte aus der dramatische Produktion hervorgehen kann) das erste und schuf sich sein Theater, seinen Apparat. [Ein Zeichen dafür daß die Dichtung das Primäre war ist die von Rhenanus bezeugte Unterweisung der Mimen durch die Poeten.] Jetzt war das Theater als Apparat gegeben und das Drama nur Zubehör, Anhängsel. England stieß seinen Überschuß an Akteuren ab, und nichts war natürlicher als daß diese Abgesplitterten da eindrangen und Wurzel zu fassen suchten wo sie die größte Lockerung fanden: in Deutschland. In welcher Eigenschaft sich aber solche emanzipierten Schauspieler anboten und gesucht wurden, darüber belehrt uns ein Blick auf die Anfänge der Auswanderung, besonders auf die ersten Bestallungsdekrete. Sie zeigen daß es keineswegs Literatur oder überhaupt geistige Anregung war, was die deutschen Brotherren verlangten und die Komödianten versprachen. Sehen wir überhaupt was den Engländern ihren Theaterruhm verschaffte, worauf Angebot und Nachfrage sich bezog, um uns nicht verwirren zu lassen durch unsere modernen literarischen Begriffe, die Theater und Drama verwechseln.

In dem Bestallungsdekret welches Christian von Sachsen den Schauspielern einer der ersten Wandertruppen 1586 ausstellte, werden sie als »Geiger und Instrumentisten« bezeichnet und angewiesen [Cohn, Shakespeare in Germany XXV]: »Wan wir taffel haltten, Und sünsten so ofte Inen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen.« [Vergleiche ferner den bei Cohn, Seite XXVIII, mitgeteilten Pass von 1591: »Robert Browne, Jehan Bradstriet, Thomas Saxfield, Richard Jones, ont deliberé de faire ung voyage en Allemagne ... et allantz en leur dict voyage d'exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et jouez de commedies, tragedies et histoires, pour s'entretenir et fournir à leurs despenses.«] Es waren also vor allem Musik und körperliche Künste, um derentwillen sie gesucht wurden. Erst verhältnismäßig spät tritt die Bezeichnung »Komödianten« auf, wahrscheinlich überhaupt erst bei den stehenden Truppen, die sich an den Höfen als »Diener und Komödianten« niedergelassen hatten. Die Bezeichnung »Komödianten« selbst bewahrt uns immer noch die Erinnerung auf daß die Späße und Sprünge in ihrem Beruf wichtiger

waren als die ernsten Darbietungen. Das Agieren der Stücke war ursprünglich nur Accidens, und vielleicht dürfen wir in Shakespeares berühmtem Lob der Musik noch einen Nachklang jener Zeit hören wo sie auch auf dem englischen Theater eine Hauptsache war, so daß diese Stelle den Apologien seines Standes beizuzählen wäre. Das Dramenrepertoire war also bestenfalls ein Anhängsel, eine Nummer dieses wandernden Zirkus, und der Zirkus zog nicht umher, um Dramen aufzuführen, d. h. geistige Stoffe oder Gebilde zu vermitteln, sondern um Künste zur Ergötzung der Sinne auszuüben. Da nun wahrscheinlich noch obendrein der größte Teil des Publikums nicht einmal etwas von dem Inhalt der Stücke verstand, die in englischer Sprache aufgeführt wurden, so kam es selbst hier wesentlich auf Schau, Kostüm und Pantomime an, und wenn später mehr und mehr das Komödienspielen in den Vordergrund trat: nie hat es seinen Ursprung aus der Mimik verleugnet. Im Gegensatz zum englischen Theater, wo das Wort, die Sprache, bei gesteigerter Ausbildung des Dramas, immer größere Macht und Wucht, Feinheit und Farbe gewann, hat bei den Aufführungen in Deutschland, je weiter und breiter die Komödianten eindrangen, je seßhafter sie wurden, gerade der Text, das geistige Gewebe, um so mehr gelitten.

Solange die Komödianten ihre Vorführungen in englischer Sprache hielten, haben sie vermutlich den Text nicht einmal allzu sehr entstellt. Es war viel bequemer, sie in der natürlichen, oft vollkommenen Gestalt zu reproduzieren, ohne viel Rücksicht auf den Geschmack des deutschen Publikums, welches vor allem lebhafte Aktion, Kostüme, sinnliche Anregung verlangte und von den Worten, mochten sie gut oder schlecht sein, wenig verstand. Wenn also Verteidiger der Komödianten (besonders Albert Cohn) die Aufführung der Stücke in der uns überlieferten allzu zerrütteten und unwürdigen Form leugnen, den tatsächlichen Aufführungen einen den Originalen gemäßeren Text zuschreiben wollen, so übersehen sie eines: daß die deutsche Sprache selbst schlechterdings damals nicht fähig war das Dichterische und Seelische auch nur der geringsten englischen Dramen aufzufassen und wiederzugeben. Das Material in das die Komödianten ihr Repertoire mit der Zeit übertrugen war nicht adäquat und doch ist, was man zu wenig bedenkt, die Sprache und nur die Sprache der Träger des

geistigen Inhalts. Schon aus diesem Grunde allein kann um diese Zeit von einer Wirkung Shakespeares als dichterischem Wesen keine Rede sein. Die deutsche Sprache war zur Zeit als die englischen Komödianten ihre Stücke in ihr nachzubilden versucht oder gezwungen waren, ebenso in Zerfall wie das ganze Leben, unfähig auszudrücken was über das grob Verständige und das primitiv Sinnliche hinausging. Wir dürfen uns also die Komödianten nicht als Leute denken die mit Bewußtsein, aus Theaterberechnung die feineren tieferen Züge ihrer Vorlagen wegließen oder vergröberten: sie hatten, sofern sie Engländer waren, wie anfangs, nicht die Mittel sie den Deutschen zu suggerieren und später, als Deutsche in diese Theaterbewegung eintraten, gar nicht die Organe sie aufzunehmen, von persönlichem Charakter, Gesinnung und Begabung ganz abgesehen. Da die Sprache Inhalt und Form des Zeitgeistes ist, so ist höchste Kultur nur dort möglich wo die Sprache alles Menschliche ausdrücken kann. Der breiteste Umfang den die neuhochdeutsche Sprache his dahin hatte war Luthers Bibel: Sie war gestimmt auf das predigerhaft Erbauliche, Herzliche, Gemütliche, Derbe, Zornige, Bürgerliche, Kräftige und Dichte im Heiligen und Profanen und ihr höchster Aufschwung war religiöse Wucht. Die Grundnote Shakespeares und des englischen Literaturtons, sei es als Forderung oder als Erfüllung, war das Gentile, Pathetische, Höfische, Zierliche, ja Gezierte, Ritterliche, Heroisch-Anmutige — Adel im Blut- und Seelensinn, kurz alles was einer weltlich-höfischen, geselligen, aktiven Schicht entsprach. Das eigentlich Weltfreudige, menschlich Losgebundene, renaissancemäßig Freie war ins Deutsche nicht zu übertragen, weil es gar keine entsprechenden Seelenwerte dafür gab. Es wurde nicht begriffen, nicht einmal gehört. Wir werden bei dem Vergleich der Shakespearischen Stücke mit dem Komödianten-repertoire sehen was von Shakespeare überhaupt in diesem Sieb zurückbleiben konnte.

Es ist auch kein Wunder daß es den Engländern mit ihrer entschiedenen Weltlichkeit bei dem dumpfen Ernst und der bigotten Befangenheit des deutschen Wesens unbehaglich war. [Vgl. das Zitat aus Whetstone, Creizenach Die Schauspiele der englischen Komödianten S. LXI. The German is too holy, for he presents on every common stage what preachers should pronounce in pulpits.]

Auch auf diesem Spezialgebiet werden wir daran erinnert daß England seine damalige Kultur der Renaissance verdankt, Deutschland der Reformation: daß dort der Ritter, der Hof den Ton angab, hier der Prediger, die Kanzel und die Kanzlei: eine der Hauptursachen warum in England eine Blütezeit des Dramas sich ausbilden konnte, in Deutschland nur barbarische und kümmerliche Ansätze blieben. Zu den Voraussetzungen der dramatischen Kultur gehört eine leibliche Ausbildung, ein steter Bezug auf die freie Bewegung der Menschen untereinander, eine agonale Kultur der Geselligkeit, der Gebärden, eine geschärfte Aufmerksamkeit für die Manieren des Gegeneinander- und des Zueinanderstehens, des Redens, für alles was ein Hof fordert und schafft. Shakespeare besitzt auch jene unerreichte Gegenwart in Darstellung des Konfluxes, der Geselligkeit, der Art wie man sich begrüßt, verabschiedet, kurz aller angewandten Leiblichkeit. In Deutschland hat man seit dem Verwelken der ritterlichen Blüte das Innere, das Gemüt, das Verhältnis zu Gott wichtiger genommen als das Verhältnis der Menschen zueinander — und immer haben sich bei uns eher reiche und mächtige Individuen ausgebildet als Stil, Gesellschaft, einheitliche Kultur. So überraschten die englischen Komödianten das deutsche Publikum vor allem auch durch ihre kräftigen und gewandten Körper. Also: wie umfänglich auch das Repertoire mit der Zeit wurde, wie berühmte Dramentitel es aufwies und wie sehr mit den Jahren der Schwerpunkt beim Publikum von der Betrachtung der Schauspieler auf die Schauspiele sich verschoben haben mag, der Impuls und Grund der neuen Theaterbewegung waren bloß leibliche Darbietungen, und auch nachher hat es sich immer nur gehandelt um Sensationen für Sinne und Nerven, um stoffliche Reize: von Musikaufzügen und Pantomimen an bis zu Fratzen, Blut, Rührung und Grausen. Nie kam das Wort über die Begleitung der Pantomime hinaus.

So mannigfach die Stoffwelt der englischen Komödianten ist, zu ihren Hauptzügen gehört gerade die Gewissenlosigkeit womit sie alles auf Stoff reduzieren, auch das Geistige in Schau und Pantomime auflösen. Sie waren eben zur Ergötzung berufen worden und hatten als Entwurzelte nicht nötig sich sittlich zu gebärden, ja man freute sich im Theater die unteren Triebe unverantwortlich walten lassen zu können. Die komische Figur die sie mitbrachten war dem Publikum recht eigent-

lich ein Ventil für alle Albernheit deren man sich sonst geschämt hätte. Erst später, als dem Theater, bei zunehmender puritanischer Dumpfheit während und nach den Kriegszeiten, Gefahr drohte, schien es den Mimen geraten auf den moralischen Nutzen ihrer Darbietungen hinzuweisen. Solche Nebenzwecke haben die hie und da in die Stücke eingestreuten Geschichten von Bekehrungen oder Entdeckungen durch Theater, oder die empfehlenden Vorreden der Sammlungen [siehe Creizenach LXXVII]: „..damit wir lernen, sehen und erkennen, welcher maßen wir unser Leben bürgerlich, züchtig un ehrlich, zu Erhaltung allerhand Tugenden, und Meidung den Lüsten anrichten sollen." (Dies ist wahrscheinlich nicht von Schauspielern, aber doch auch von Geschäftsleuten verfaßt die mit den Texten keineswegs belehren, sondern verdienen wollten.) Überhaupt darf man den Sinn und Antrieb dieser Komödien nicht verwechseln mit der moralischen Ausdeutung womit man sich hier und da gegen die Angriffe der Pfaffen und Biedermänner verwahrt. Hier wie überall suchen wir das Wesen, die Gestalt hinter den intellektuellen Begründungen und Spiegelungen auf.

# ERSTES BUCH:
# SHAKESPEARE ALS STOFF

# I: DAS THEATER

WIR treten in die Erörterung der Frage ein was von Shakespeare selbst damals dem deutschen Geist vermittelt wurde und was auf diesen wirken konnte. Creizenach hat die Shakespeareschen Stücke zusammengestellt die nachweislich im angeblichen oder tatsächlichen Repertoire der englischen Komödianten waren.

Comedy of Errors: Aufgeführt wahrscheinlich 1660 unter dem Titel: »Von den vier ungleichen Brüdern«. Ein Weimarer Verzeichnis erwähnt »die zwei einander gleich sehente Brüder«.

A Midsummer-Nights Dream. Durch mittelbare Zeugnisse überliefert (siehe Creizenach XXXV).

The Merchant of Venice. Passau 1607: Von dem Juden. Graz 1608. Halle 1611. Dresden 1626: Comoedia von Josepho Juden von Venedigk. 1674.

The Taming of the Shrew: Zittau 1658: Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Katharina. Dresden 1678: Von der bösen Katharina.

King Henry IV.: Vgl. Creizen. XLI.

Titus Andronicus: erhalten in der Sammlung 1620. Lüneburg 1666: Von Tito Andronico, welches eine schöne Romanische Begebenheit, mit schöner Außbildung. 1699 in einem Breslauer Programm: Tragoedia genannt Raache gegen Raache. Oder der streitbare Römer Titus Andronicus. Nach einer holländischen Bearbeitung des Stoffes. 1719 in Kopenhagen durch deutsche Puppenspieler.

Romeo and Juliet. Nördlingen 1604. Dresden 1626. 1646. Siehe unten.

Julius Cæsar. Dresden 1626, 1631. Torgau 1627. Prag 1651: von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser. Güstrov um 1660. Lüneburg 1660: vom römischen Kayser Julio Caesare, wie er auf dem Rathause zu Rom erstochen wirt. Im Weimarer Verzeichnis wird erwähnt: der I. römische Keiser Julius Cäsar, wie derselbe von seinen besten Freunden Cassio und Brutto mit 23 tötlichen Wunden hingerichtet wird.

Hamlet. Siehe unten. Dresden 1626.

King Lear. Dresden 1626: Tragœdia von Lear, König in Engelandt.

1660 Tragikomœdie vom König Lear und seinen zwei Töchtern. Lüneburg 1660: von dem Könnich Liar auß Engellandt, ist eine Materien worin die Ungehorsamkeit der Kinder gegen ihre Elder wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet. Dresden 1676. Weimarer Verzeichnis: der von seinen ungeratenen zwei Töchteren betrübte König Liart von Engelant. Breslau 1692.

Othello. Dresden 1661: Tragicomoedia vom Mohren zu Venedig.

Außer den uns überlieferten Trümmern des Shakespeareschen Werks gestatten uns schon die Titel der verlorenen, durch das was sie sagen und verschweigen, Schlüsse auf ihr Wesen. Die Stücke sind anonym. Der Autor tat nichts zur Sache, Shakespeare als Dichter existierte nicht, und der Gedanke, diese Texte seien individueller Ausdruck eines Geistes, kam den Komödianten nicht in den Kopf. Was sie mitbrachten, war von den ersten Zeiten bis in das 18. Jahrhundert, als von Truppe zu Truppe, von Bühne zu Bühne, von Publikum zu Publikum sich die englischen Werke aus den anfangs (mehr aus Bequemlichkeit als Pietät) bewahrten Urfassungen bis zu Haupt- und Staatsaktionen und Puppenspielen transformierten, für Schul-, Wander- und Hoftruppen gleichermaßen: Unterlage und Vorwand für Mimik, Programm für Bewegungs- und Sprechkünste, Stoff für sinnliche Spannung, Handwerksmaterial, welches je nach Gelegenheit, Gunst und Zufall ververändert wurde. Der Theaterschneider und Kulissenmaler waren so wichtig wie der Verfasser.

Die erste große Verstümmelung des Textes fand jedenfalls statt, als die Stücke aus dem Englischen in das ausdrucksunfähige Deutsch übertragen wurden, um dem Publikum außer der Pantomime auch den Inhalt näher zu bringen. Damals — wir können nicht genau bestimmen wann, aber jedenfalls schon im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts — vollzieht sich auch jener grundsätzliche Wandel welcher die Zerschlagung der Shakespeareschen Gedichte in theatralischen Rohstoff versinnbildlicht: die Auflösung des Blankverses in Prosa. Solange die Aufführungen in englischer Sprache stattfanden, wurde auch der Vers beibehalten, schon aus mnemotechnischen Gründen: denn es war leichter Verse zu behalten als Prosa, die Bindung und Gliederung gab dem Gedächtnis einen besseren Halt. Für diese Annahme ist es geradezu ein Beweis, wenn der landgräflich Hessen-Kasselische Leibmedicus

Johannes Rhenanus die Jamben-tradition der Engländer als einen Vorzug gegenüber der deutschen Prosa und Knittelvers-technik rühmt. Dies Urteil aus dem Jahr 1613 gründet sich auf Vorführungen der englischen Komödianten am Hof seines Herrn, des Landgrafen Moritz. [Der Landgraf selbst verlangte übrigens von seinen englischen Komödianten daß sie die von ihm oder ihnen erfundenen Stücke ins Englische übersetzten: wahrscheinlich eben in englische Verse, da er deren Vorzug ebenso wie sein Leibarzt mag empfunden haben.] Gern hätten die Komödianten jenen Halt mit in ihre deutschen Aufführungen übernommen, wenn es nur einigermaßen die Sprache erlaubt hätte. Der Dramenvers, aus dem eigentlich Shakespeare erst über Marlowe hinaus ein dichterisches Ausdrucksmittel der Seele gemacht hat, war, vom Dichterischen abgesehen, vor allem eine Erleichterung des Schauspielers, und wenn man z. B. die Prosa der Dramen Heinrich Julius' in Knittelverse umzuschreiben sich genötigt sah, so war dies auch ein theatralisches Bedürfnis. Der Reim ist in jener Zeit ein Mittel um der Sinnlichkeit die Gliederung und Aufnahme von Stoffmassen zu erleichtern, durchaus kein Ausdruck der inneren Klangfülle, dem er bei den Italienern seine Enstehung und seinen Zauber verdankt. Er ist ein mnemotechnischer Kunstgriff. Im Reim hatte daher die deutsche Sprache Gewandtheit, weil er sich nur an die Sinnlichkeit wandte und diese hinreichend entwickelt war. Der Blankvers dagegen, geboren aus einer leidenschaftlichen Bewegung der Seele, machte Ansprüche an innere Kräfte die keineswegs im damaligen Deutschland entwickelt waren. Hat doch gerade der Mangel an Pathos erst das isolierte Theater ermöglicht! Und gerade der redliche Versuch des Rhenanus, Blankverse nachzubilden, zeigt daß und warum es unmöglich war — es blieb eine akademisch-metrische nachbuchstabierende Bemühung. Sie hat mit dem fliegenden Atem des englischen Theaterverses nichts zu tun. Eine metrische Anstrengung, ein metrisches Interesse war von den Komödianten vollends nicht zu erwarten. Wenn sie den Blankvers nun nicht nachbilden konnten (wozu es übrigens einer weitgehenden Durchdeutschung der Truppen bedurft hätte, wie sie erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts eintrat) und wenn die Umdichtung in Reimverse für diese Vaganten schlechterdings zu mühsam sein mußte: so war die Prosa-auflösung mehr eine Not als eine

Absicht. Aus dieser Not haben sie dann eine Tugend, das heißt eine Erleichterung gemacht, die freilich für die Überlieferung des Shakespeareschen Textes um so verderblicher wurde je mehr die Komödianten selbst dabei auf ihre Rechnung kamen.

Sobald nämlich die deutsche Prosa den englischen Blankvers verdrängt hatte, war jede dichterische Bindung weggefallen und dem Improvisieren Tür und Tor geöffnet, je mehr die deutsche Sprache selbst sich zersetzte. (Beiläufig bemerkt hatte auch hier das allumfassende Pathos des 16. Jahrhunderts eine Art Einheit hergestellt: bei seinem Abflauen zerfiel das Deutsch sowohl grammatisch wie landschaftlich wieder in seine Rohstoffe.) Schon auf dem englischen Theater selbst waren die komischen, in Prosa abgefaßten Partien zur Hälfte auf die Improvisation angewiesen oder wenigstens ganz anders durch Improvisation gespeist und gefüllt als die gebundenen ernsten: denn Komik und Witz beruhen gerade auf dem Heraustreten, auf der Sprengung, auf der Benützung des Augenblicks als solchen, auf der Kontrastierung der dargestellten Illusions-gegenwart mit der wirklichen, auf dem Gegensatz zwischen den gespielten und den empirischen Personen, auf »Einfällen«. Die Prosa bedeutet überall die Emanzipation des bloßen Theaters innerhalb des Dramas. Der Clown und die Clownszenen vermitteln zwischen Theater und Publikum, zwischen Wirklichkeit und Illusion.

Nun griff die Prosa aus den Narrenszenen über in die ernsten, und damit verschwand der letzte Rest eines Gefühls für die Stücke als gegebene und innerhalb gewisser Grenzen feste Einheiten.

Die Motive der Fabel wurden mehr und mehr ihres sprachlich dichterischen und dramatischen Fleisches beraubt, je öfter sie aufgeführt wurden, bis zuletzt nichts mehr von ihnen blieb als das ausgemergelte Gerippe, während alles ringsherum aufgezehrt oder verwandelt war von mehr oder minder lebendigen Improvisationen: deren erstarrter Niederschlag liegt uns in Drucken oder Handschriften späterer Zeit vor.

Die Veränderung die schon um 1620, also in relativ nicht großer Entfernung vom Zeitpunkt ihres Entstehens, mit Shakespeares Dichtungen vorgegangen war läßt ahnen was im Lauf eines Jahrhunderts aus ihnen werden konnte. Nimmt man selbst an daß der Improvisation durch eine allgemeine Fixierung wie im Sammelband Einhalt geschah,

oder auch daß diese Fixierung nicht der gesprochenen Prosa völlig entspricht, sondern eine Umschaltung aus dem Sprechbaren in das Lesbare ist, das heißt ein Konglomerat aus Stilen die sich damals eine bestimmte literarische Ausdrucksform geschaffen oder bewahrt hatten, Kanzlei, Predigt und Lehrvortrag (die Sprechprosa war kein literarisches Ausdrucksmittel, daher als solches nicht zu fixieren): auf jeden Fall hat man es bei den tatsächlich aufgeführten Stücken mit Beweglichem zu tun, die Aufführungen selbst sind nicht historisch greifbare Gegenstände, sondern Prozesse, über die uns nur ihre Niederschläge dürftig und mittelbar unterrichten.

Aus der Wahl und Zahl der uns überlieferten Shakespeare-stücke läßt sich auf den Geist der Vermittler und des Publikums deswegen kein sicherer Schluß ziehen, weil bei dem Zufall der Überlieferung man nicht weiß ob diese Auswahl dem ganzen Umfang des Repertoires entspricht. Dagegen verraten bereits einige Titel welche Gesinnung an den Stücken tätig gewesen war, auf welche Gesinnung man wirken wollte. Immer muß man sich bei Betrachtung dieser Reste bewußt bleiben daß hier das Publikum in einem höheren Grad Mitarbeiter war als bei eigentlichen Werken der Literatur.

Die Titel sind bei den englischen Komödianten nicht nur, wie bei Shakespeare, Ankündigung des Inhalts durch den Namen der Helden, oder durch eine epigrammatische, bald höfisch geistreiche, bald stimmungsvolle Formel: sie sind selber schon Vorführung, Schaustellung, Anpreisung des Gebotenen: z. B. der lange lehrhafte Titel des Lüneburger Lear oder der Cäsar-stücke, die mit dem römischen Kaisertitel prunken oder mit der pompösen Ankündigung der Moritat Gruseln erwecken. Wichtiger ist daß manche der Titel bereits den Grad der Verstümmelung des Originals erkennen lassen. Z. B. erhellt schon aus dem Titel des Lüneburger Lear 1666 daß er einen versöhnlichen Schluß hat, selbst wenn wir nicht aus dem Programm einer Breslauer Aufführung von 1692 sähen daß dieser Schluß geläufig war. Der allzerschmetternde Schluß von Shakespeares Lear war eine Forderung von Shakespeares Seele, kein szenisches Bedürfnis: so sehr das zersetzte Publikum Greuel, Gruseln und Nervenstöße aller Art liebte — auch die Rührung gehört dazu —, so zuwider war ihm die innere Erschütterung. Das Ende von Shakespeares Lear gehört zu den wenigen

so mythisch groß angeschauten Bildern, daß es selbst des sprachlichen Glanzes entkleidet rein als Pantomime noch die Herzen im innersten aufwühlt — und nur ein pathetisches Zeitalter mit dem stärksten Mut zur Vernichtung selbst, nur ein heroisch gesinntes Geschlecht konnte solche Gesichte ertragen. Die Rührung, das wohlige Mitgruseln lag noch im Bereich des deutschen Publikums, aber den Gemüts- und Nervenkitzel den Lears und Cordelias Leiden erregten, wollte es nicht erkaufen durch den Anblick eines Weltuntergangs. Waren überhaupt Spannungen erregt für die Guten, gegen die Bösen, so war selbst die Tragödie verpflichtet dem Publikum, das zugunsten der Guten gewettet hatte, seine Hoffnungen zu bestätigen. Man darf aber ja nicht in diese ganze Dramatik der Komödianten eine sittliche Idee hineinlegen. In ihren meisten Dramen handelt es sich überhaupt nur um Begebenheiten, und Teilnahme für Personen und Schicksale wurde nur unter der Form der Spannung empfunden. Die Schändung der Andronica war als bloße Nervensensation viel zu stark, um daneben in den naiv sinnlichen Zuschauern Mitleid mit dem Opfer oder Entrüstung gegen die Verbrecher aufkommen zu lassen: dies vermochte allenfalls der Glanz der Rhetorik, die bewegliche Rede im Original. Mit deren Wegfall fiel auch alles weg außer dem Nervenreiz, und wenn am Schluß die Verbrecher bestraft wurden, so berauschte sich das Publikum an dem Vorgang der Strafe, nicht an ihrer Gerechtigkeit.

Nun gab es freilich noch andere Stücke, und dazu gehörte der deutsche Lear, wo der Kampf zwischen Gut und Bös aus dem Weltbild herausgehoben war als eine Art Wette, wo die Nervenspannung darauf beruhte wer siegen werde. Die Einzelgreuel wurden hier mehr als Phasen des Kampfes genommen, und man wartete vor allem auf das Finish. Aus dem Gesamtrepertoir heben sich Shakespeares Stücke dadurch heraus, daß ihnen noch relativ am ehesten eine einheitliche Spannung der Fabel innewohnte, daß sie noch am ehesten der Zerstückelung in bloße Szenenflicken, der Auflösung in Einzelsensationen widerstanden. Mehr als die anderen englischen Dramen hatten Lear, Othello, Cäsar, Hamlet, überhaupt Shakespeares Werke, ihre geistigen Mitten, sie waren straffer zusammengehalten als selbst die besten Werke seiner Mitwerber, denen Unterhaltung und Fabel doch immer wichtiger

war als Pathos und Weltbild. Dieser Zusammenhalt den die Shakespearischen Fabeln relativ vor den übrigen Darbietungen der Komödianten voraus haben, ist (außer einigen mythischen Bühnenbildern) fast das einzige was den dichterischen Ursprung dieser elenden Texte noch erkennen läßt. Aber freilich ist dieser Zusammenhalt auch nur bewahrt, weil er nicht tot gekriegt werden konnte, nicht etwa aus Pietät, oder auch nur weil er brauchbar gewesen wäre. Erwünscht und brauchbar waren nur die Motive die Schau und Kitzel werden konnten. War aber ein Zusammenhalt da, so verwandelte den der Instinkt der Komödianten aus einer seelischen in eine Nerven-spannung. Eine nur zeitliche Folge von Moritaten und Späßen, ein lebendiges Bilderbuch: das wurde aus den englischen Begebenheits-tragödien oder den Komödien. Eine Kette von Sensationen die auf eine Schluß-sensation hinausliefen und durch die Erwartung einer Schluß-sensation zusammengehalten wurden: das ward aus den Charakter- oder Weltbild-dramen Shakespeares und bei solchen Wetten empfahl es sich, dem Guten genug zu tun.

Vielleicht deutet auch die »Tragikomoedia« von Othello auf einen milderen Schluß, vielleicht, ja wahrscheinlich ist indes die Bezeichnung Tragikomoedia nur wegen des pompöseren Klangs gewählt. Auch war eine Szene wie die Ermordung der Desdemona für die Theaterleute nicht wohl zu entbehren, und das Gute triumphierte hinlänglich durch die Bestrafung des Jago. Für den Sieg des Guten und die daraus folgende Milderung Shakespearischer Katastrophen waren im 18. Jahrhundert außer bühnentechnischen Motiven vor allem Gemüt und Humanität wirksam. Beim ersten Auftreten Shakespeares in Deutschland im 17. Jahrhundert entsprechen solche Milderungen weniger der seelischen Weichlichkeit als der sinnlichen Trägheit des Publikums. Beide Anlagen beruhen auf der Unfähigkeit zur tiefen Leidenschaft: diese Unfähigkeit kam im empfindsamen Zeitalter aus Furcht vor ihr, im Zeitalter des großen Kriegs aus ihrer Abwesenheit und innerer Stumpfheit. Beidemale lehnte man die großen seelischen Erschütterungen ab: dort, weil schon die kleinen genügten, hier, weil man nur sinnliche wollte — dort, weil die Seelen zu verfeinert waren, hier, weil die Sinne zu vergröbert waren. Weder ein »verhirnlichtes« noch ein »verstofflichtes« Geschlecht konnte den echten Shakespeare ertragen.

Nach dem Titel im Weimarer Verzeichnis und dem Lüneburger 1660 scheint der Julius Cäsar der englischen Komödianten nur die Verschwörung und Cäsars Tod behandelt zu haben. Bei der Ausführlichkeit des Titels im Weimarer Verzeichnis wäre sonst wohl das weitere mit einem Wort erwähnt worden. Zudem ermangelten wirklich die beiden letzten Akte des rein theatralisch sinnlichen Interesses nach den drei ersten, und wo war ein Publikum für den dichterischen Wert und die seelische Fülle der Szenen zwischen Brutus und Cassius, Brutus und Lucius! Aber auch der Wegfall von Cäsars Bestattung läßt sich deswegen annehmen, weil die Verführung und Wucht dieser Szene einzig in der Leichenrede beruht und diese nicht übertragen werden konnte. Man stelle sich vor wie auch nur ein Rest dieser Bewegung und Gewalt in dem damaligen Bühnendeutsch hätte übrig bleiben sollen. Das Leichenbegängnis selbst hatte nur einen Sinn als Einleitung zur Rache an den Mördern. Wo diese wegfiel war es unnötig und als Abschluß der eigentlichen Cäsar-Tragödie lange nicht so wirksam wie die feierliche Ermordung auf dem »Rathause«. Cäsars Tod selbst war aber einer der wenigen historischen Stoffe die ein mythisch allgemeines Interesse hatten, auch unabhängig von einer dichterisch anregenden Darstellung. Möglicherweise lag überhaupt jenen Aufführungen garnicht einmal Shakespeares Drama zugrunde, sondern eine der englischen Konkurrenz-arbeiten. Übrigens werden sich diese Konkurrenz-stücke schwerlich weiter von Shakespeares Werk entfernt haben als die deutschen Bearbeitungen denen Shakespeares Werke unmittelbar zugrunde liegen.

Dies lehrt die Betrachtung der erhaltenen Stücke. Sie zerfallen in zwei Gruppen: 1. Bearbeitungen einer Shakespearischen Fabel als eines Ganzen. 2. Bearbeitungen einzelner Shakespearescher Motive oder Motivgruppen verschweißt mit fremden Motiven zu einem neuen Spektakel.

Wo man die genaue Vorlage der deutschen Texte, die jeweilige Fassung des Urtextes den sie verstümmeln, nicht kennt, muß man sich an die Verwandlung der unzweifelhaft Shakespearischen Szenen halten. (Textkritik gehört nicht hierher.) Unser Hauptmittel zur Erkenntnis des Niveaus ist auch hier die Sprache.

Im deutschen Titus Andronicus finden sich von den Motiven des

Shakespeare-stücks, in teilweis anderer Folge, wieder: der Einzug des siegreichen Feldherrn und sein Verzicht auf die ihm angebotene Kaiserkrone zugunsten des jungen Kaisers, die Verlobung des Kaisers mit Titus' Tochter, die Ehe mit der gefangenen Königin, des Mohren Monolog über seine Liebe zur neuen Kaiserin, der Streit der Söhne der Kaiserin um die Tochter des Titus und die Beschwichtigung der beiden durch den Mohren, die Jagd, die böse Ahnung des Titus, die Ermordung von Lavinias Gemahl, ihr Streit mit der Kaiserin, ihre Schändung und Verstümmlung, der edle Wettstreit um die abzuhauende Hand, die Überlistung des Titus durch den Tod seiner Söhne, Enthüllung des an der Tochter begangenen Verbrechens, Klage, Racheschwur, Fehdebrief an den Kaiser, dessen Zorn, die Wärterin mit dem Kind des Mohren und der Kaiserin, das die Söhne der Kaiserin erstechen wollen und der Mohr rettet, des Mohren Gefangennahme, Trotz und Hohn, Sieg von Titus' Sohn, Besuch der vermummten Kaiserin bei Titus, Abschlachtung der Söhne und Fütterung der Kaiserin mit ihrem Fleisch, das Schlußgemetzel. Im deutschen Text fehlen: der Streit der Brüder um die Kaiserkrone, die Tötung des Sohnes der gefangenen Königin durch Titus trotz ihrer Bitten, die Entführung der Tochter des Titus (der Braut des Kaisers) durch Bassian und der daraus entstehende Zwist des Titus mit seinen Söhnen, deren einen er erschlägt, die Verleumdung von Titus' Söhnen durch den Mohren, Titus Versuch seine Söhne zu retten, die Gastmahlszene mit der Trauergruppe, das Blättern der Geschändeten im Ovid, der Halbwahnsinn des Titus und das Pfeilschießen, der Plan der Kindesunterschiebung. Weggelassen sind die beiden Söhne des Titus, fast alle Namen außer denen des Helden sind verändert. Der Kaiser und der Gemahl der Andronica sind mit Gattungsnamen bezeichnet, die Königin, hier nicht der Gothen sondern des Mohrenlandes, ebenso wie der Mohr mit gattungsmäßigen Eigennamen: Anthiopissa (Aethiopissa) und Morian.

Zugefügt ist im Monolog des Mohren ein umständlicher Bericht über seine Vorgeschichte.

Das Niveau der Komödianten forderte vor allem den Wegfall der rhetorischen Szenen Shakespeares, in denen weniger der Ehrgeiz des anfangenden Theatralikers, seine Vorgänger in Häufen von Greueln zu überbieten, waltet als der des jungen Dichters, durch Geist und

sprachliche Kunst zu glänzen. Dieser Ehrgeiz, auch literarisch in den Kreisen der guten Gesellschaft ernstgenommen zu werden, geht neben dem Wunsch durch Ergötzung des Pöbels volle Häuser zu machen und Geld zu verdienen, um vom Theater möglichst bald loszukommen, unverkennbar schon sehr früh her. Während Shakespeare auf der Höhe seiner Laufbahn das »Theater« selbst in sein Dichtertum hineinbildete und gegen das Ende seiner Laufbahn seine Dichtung oft über das Theater hinausquellen, den Bühnenrahmen sprengen ließ, liegen in Stücken wie Titus Andronicus noch beide Elemente und Richtungen unverbunden nebeneinander — denn der Glanz der Diktion im Titus ist Kleid, nicht Leib der Handlung, kommt von außen her, nicht aus der Handlung selbst, nicht aus dem Müssen einer inneren Fülle, sondern aus dem Können und der Absicht, dies Können zu zeigen um jeden Preis, gleichviel wo es hingehört und wo nicht. Solche Szenen, deren Sinn weniger die Darstellung von Greueln als die Ausbreitung einer kunstvollen, mit allen Zierden des Euphuismus geschmückten Rhetorik und Gelehrsamkeit ist, sind in Titus die wo Lavinia das an ihr begangene Verbrechen enthüllt durch Umblättern des Ovid IV, 1 und die wo ihr Oheim sie findet: II, 4. Wichtiger als der Greuel selbst ist hier die sinnreiche Durchführung der Parallele mit dem klassischen Vorbild, wichtiger als die Äußerung des Mitleids der kunstvolle Vergleich mit Philomela: die Antithesen, die Bilder, das Durcheinander von Metapher und Wirklichkeit, der rednerische Aufputz des Faktums ist der eigentliche Zweck. Konzipiert wurden solche Szenen aus dem sinnvoll verdrehten Einfall, eine literarische Parallele als Entdeckungsmittel zu verwerten: ein gründlich euphuistischer Gedanke. Dies hätte in der deutschen Bearbeitung weder Sinn noch Wirkung gehabt. Ebenso mußte der gelehrte Prunk in der Szene mit den Pfeilen, die aberwitzige Ausdeutung der Tränen, der abgehauenen Hand, der totgeschlagenen Fliege in der Bankettszene III, 2 wegfallen vor einem Publikum welches nicht der Rhetorik als solcher wie einer Handlung zu folgen vermochte.

Wichtiger als die Einzelabweichungen ist die Gesamtzerstörung der Diktion überhaupt. Der ganze Aufwand von Antithesen, langen Gleichnissen, Wortspielen, Anspielungen ist gespart, überall da wo die Szenerie oder die Gesten durch die Diktion gemalt werden ist bei

den Komödianten Chiffer und Schablone getreten. Auch wo Shakespeare am weitesten von der gewöhnlichen Ausdrucksweise sich entfernt, sich in den verstiegensten Wendungen und Reminiszenzen ergeht, konzipiert er aus dem »gesprochenen, gehörten, gebärdeten Wort«, nicht aus dem gelesenen. Selbst im Titus, wo er noch nicht aus dem eigentlich dichterischen Erlebnis heraus redet, läßt er alles was er nennt wirklich sehen, schafft überall Luft, Umriss, Gebärde. Nie begnügt er sich mit dem bloßen Begriffsinhalt, er verwandelt alles in Anschauung. Dies reduzieren die Komödianten auf umständlich dürre und modrig kanzleihafte Mitteilungssprache.

The hunt is up, the morn is bright and grey,
The fields are fragrant and the woods are green:
Uncouple here and let us make a bay
And wake the emperor and his lovely bride . . . . . .
. . . Dogs
Will rouse the proudest panther in the chase,
And climb the highest promontory top.
And I have horse will follow where the game
Makes way, and run like swallows o'er the plain.

Englische Komödianten: »O, wie lieblich und freundlich singen jetzt die Vögel in den Lufften, ein jeglich suchet jetzt seine Nahrung . . . schöner unnd lustiger Jaget habe ich mein Tage nicht gesehen.« An Stelle der spezifischen Anschauung, des Sinnenwertes der Worte überall der bloße Begriff. Solche Landschaftsbilder auch nur anzudeuten wie das Tal wo die Jagd stattfindet oder wie die Schlucht wo Lavinia geschändet wird, fehlten die Sprachmittel, selbst die Absicht vorausgesetzt, die Bühne vergessen zu machen. Oder Verse wie die (in einem Brief bei einer einfachen Ortsangabe):

Among the nettles at the elder-tree
Which overshades the mouth of that same pit . .

so etwas heißt bestenfalls »grawsamester Ort des Waldes«.

War aber die Natur als Atmosphäre überhaupt in Deutschland noch nicht entdeckt, ja selbst in England dieser Sinn für das Atmen der Landschaft fast ausschließlich Shakespearisch (diese nervenhafte Gefühligkeit ist ein Hauptmerkmal daß Shakespeare den Titus Andronicus verfaßt), so haben die Komödianten auch im Menschlichen keine

größere Ausdrucksfähigkeit. Auch hier haben sie Shakespeares Reichtum, wenn nicht der seelischen Nuancierung, so doch der Wendungen in der Wiedergabe der Grundtriebe und Affekte, Ehrgeiz, Haß, Stolz, Liebe, Geilheit, Bosheit, Angst, Verzweiflung, Mitleid, Empörung, ersetzt durch gewisse immer wiederkehrende schematische Formeln, gleichsam Zeichen die nach Übereinkunft das und das bedeuten, Stichworte für entsprechende Theatergesten. Schon Genée hat darauf hingewiesen was aus jener glänzenden Buhl-aufforderung der Tamora an den Mohren geworden ist.

And after conflict such as was supposed
The wandering prince of Dido once enjoy'd,
When with a happy storm they where surprised
And curtained with a counsel-keeping cave,
We may, each wreathed in the other's arm,
Our pastimes done, possess a golden slumber;
While hounds and horns and sweet melodious birds
Be unto us as is a nurse's song
Of lullaby, to bring her babe asleep.

Englische Komödianten: »Aber mein hertzlieber Bule, wir seyn jetzt gar alleine in diesem schönen lustigen Waldt, und ich ein groß Appetit gekriegen zum Spiele der Göttin Venere, derhalben laß mir von dir ergetzet werden, und mache mir Frewde« und noch bezeichnender, wie Aron in seiner Antwort seinen Seelenzustand malt durch Darstellung seines Leibes, Geistiges ausdrückt durch Körperliches.

Madam, though Venus govern your desires,
Saturn is dominator over mine:
What signifies my deadly-standing eye,
My silence and my cloudy melancholy,
My fleece of woolly hair that now uncurls
Even as an adder when she doth unroll
To do some fatal execution?

Hier ist alles worauf es Shakespeare ankommt: Mythologie, Antithese, Metapher, Anschauung und Farbe. Dieses Motiv (als »Motiv« völlig benutzt), zurückgeführt auf sein Schema: verliebte Zumutung abgewiesen durch den beschäftigten Liebhaber, lautet bei den englischen Komödianten: »Nein schöne Käyserin, ob euch jetzt wohl die

Göttin Venus gewaltig thut reitzen zu jhren Spiele, so regieret, und hat mich doch wiederumb eingenommen Gott Mars. Kann derhalben jetzt nicht seyn, und werdet auff dißmal meinen Leib nicht theilhafftig werden.« Auch hier ist nichts übriggeblieben als der Begriffsinhalt des Motivs und selbst der von den ausdrucksunfähigen Menschen umständlich gemacht ohne den Tonfall der dem Sachinhalt entspricht. Durchaus wird man gewahr daß die Pantomime, nicht die Sprache, das Werkzeug der englischen Komödianten war. Nicht einmal die Tendenz Affekte in Sprachausdruck zu verwandeln!

Niemals konnte hier Wortkampf, dialektisches Klingen=kreuzen, wie beim Zank der beiden Gotenbrüder oder Lavinias mit der Ta=mora, Selbstzweck werden. Vielmehr waren die Akteure froh, wenn der Wortpart zu Ende war und die Prügelei beginnen durfte: auf die kam es an — die Sprache ist nicht der Strom der die Vorgänge trägt, gleichsam das Strombett der Aktion, sondern eher ein Hemmnis, im Organismus der Pantomime eigentlich überflüssig, deshalb mit Ver=legenheit und unbehülflich behandelt. Eher wird schon versucht etwas von der klotzigen Grobheit und Handgreiflichkeit der Hand=lung in die Worte zu legen: ein Vorwegnehmen der Prügeleien und Grausamkeiten im Wort, besonders bei Streitszenen, wo die Worte nicht, wie bei Shakespeare, Fechtgänge, Paraden und Finten der Geister sind, aber Knüppel der groben Fäuste. »Wir werden uns schlagen, daß die Hunde das Blut lecken.« »Ich schlag auf euch beide, daß ihr die Elemente krieget.« »Wir wollen uns schlagen und nicht auf hören, bis einer liegen bleibt.« »Ich schlage dazwischen, daß ihr Zeter schreit.« »Daß du mir unter meinen Fußsolen solt liegen und ich uber deinem Leichnam trete.« »Ganz Rom mit dem keyserlichen Pa=laste zu Grunde reißen.« »Ich will nicht streiten wie ein Mensche sondern wie ein raßender Teuffel.« »Keine eiserne Tür soll mir so stark sein.« In solchen Vergröberungen zeigt sich am ehesten eine ge=wisse Frische und Erfindungskraft innerhalb der schematischen Dik=tion, eben weil solche Stellen mehr aus dem eigentlichen Grund dieser Darbietungen stammen als die Schilderung seelischer Leidenschaften oder gar geistige Dialektik. War doch für Shakespeare selbst in diesem Stück die Darstellung von Leidenschaften schon die Hauptsache — oder wurde es ihm unter der Hand, wenn sie ursprünglich Mittel war — und

die Begebenheiten und Handlungen waren nur Ausbrüche und Höhepunkte dieser Leidenschaft. Den Komödianten umgekehrt kam es auf die grausige Begebenheit vor allem an, und die Leidenschaften waren eher Hemmnisse, wurden schematisch abgetan . . die Liebe und das Wohlwollen etwa mit solchen Formeln: »Bin ich sonderlich mit großer Liebe und Treue gewogen«, »sie tun mir sonderlich wohl gefallen«, »ich bin euch günstig«, »Lust und Begierden habe ich zu euch« . . der Schmerz: »es betrübet mich«, »das Herz will mir im Leibe zerspringen«, »mein Herz ist beengstiget«. Erfinderischer sind die Komödianten im Haß, im Schimpfen, das dem Gemetzel vorhergeht und halbe Handlung ist, auch ihrem Niveau gemäßer. Die Verzweiflung muß sich gewöhnlich begnügen mit einem »Achweh«, »Zetermordio« und dergleichen, das mannigfache Gegen- und Miteinander der Personen mit der stereotypen Anrede »herzlieber . .«.

Im selben Maß als der Wortausdruck reduziert wird nimmt alles Pantomimische zu. Die Bühnenanweisungen sind wichtiger als der Text. Ihnen kommt zugut was der Text verliert. Nicht nur daß Shakespearische Versmotive in Bühnenanweisungen verwandelt werden: die Wirkung ganzer Szenen, die bei Shakespeare in den Worten liegt, wird hier detailliert großen Bühnenanweisungen aufgeladen, z. B. der Racheschwur der Andronikер:

You heavy people, circle me about,
That I may turn me to each one of you
And swear unto my soul to right your wrongs.
The vow is made. Come, brother, take a head;
And in this hand the other will I bear;
Lavinia, thou shalt be employed in these things:
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.

Englische Komödianten: »Jetzt gehet Titus Andron: auff die Knie sitzen, und fangen an ein Klagelied zu spielen, die andern alle gehen umbher sitzen da die Häupter liegen. Titus nimpt seine Hand, helt sie und siehet gen Himmel, seufftzet, schweret heimlich, schläget sich für die Brust, leget nach Vollendung des Eides die Hand weg, darnach nimpt er das eine Häupt, darnach auch das ander, schweret bey einem jeglichen besondern, zu letzt gehet er zu der Andronicam auch, die auff die Knie sitzet, schweret bey derselben auch, wie er zu-

vor bey den anderen, darnach stehen sie sämptlich wieder auff.« Ferner die Begegnung des Marcus mit der verstümmelten Nichte:

Speak, gentle niece, what stern ungentle hands
Have lopp'd and hew'd and made thy body bare
Of her two branches, those sweet ornaments,
Whose circling shadows kings have sought to sleep in,
And might not gain so great a happiness
As half thy love? Why dost not speak to me?
Alas! a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But, sure, some Tereus has defloured thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
Ah, now thou turn'st away thy face for shame!
And, notwithstanding all this loss of blood,
As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face
Blushing to be encountered with a cloud.

Englische Komödianten: »Andronica bleibet alleine seufftzen siehet kläglich kegen Himmel: Nicht lange darnach kömpt ihr Vater Viktoriades, und siehet sie, da sie ihm aber siehet leuffet sie ins Holtz.« Ferner:

. . . Struck pale and bloodless; and thy brother, I,
Even like a stony image, cold and numb.
Ah, now no more will I control my griefs:
Rent off thy silver hair, thy other hand
Gnaving with thy teeth; and be this dismal sight
The closing up of our most wretched eyes!
Now is a time to storm; why art thou still?

Englische Komödianten: »Titus und Vespasianus können kein Wort mehr für Angst reden, stehen gleich als todte Menschen.«

Ist hier als Pantomime erzählt was Shakespeare in Vers gestaltet, so ist vollends die Pantomime überall da unterstrichen und erweitert wo schon Shakespeare sie aus dem Dialog hervorhob. Zwar hatte Shakespeare sogar hier kein bloßes Gemetzel als Rohstoff geduldet und die Greuel am Schluß ziemlich kursorisch behandelt, sie über-

wuchert mit dem Geranke seiner Rhetorik .. aber hier setzte die Berufsfreude der Mimiker ein, die Lust dem Publikum endlich das ersehnte Hauptspektakel gewähren zu können: die Abschlachtung der beiden Söhne der Kaiserin und das Morden am Ende sind mit einer wirklichen Liebe durch Bühnenanweisungen ausgemalt.

Nur ein rein theatralisches Element aus Shakespeares Stück scheint merkwürdigerweise in dem deutschen verkümmert: der Clown, der dem Kaiser die Fehdeerklärung des Titus überbringt, ist zu einem Boten ohne jede komische Farbe geworden. Wahrscheinlich ist, wie Creizenach annimmt, der Clown als Improvisator in den Zwischenakten zu seinem Recht gekommen, und der Druck von 1620, weit entfernt den genauen Text der Aufführung zu enthalten, ist nur ein Anhalt, ein allgemeines vom Schauspieler erst auszufüllendes Gerüst für den Gang der Pantomime. Für uns bedeutet er den Niederschlag eines Prozesses der sich an einem Kulturgebild vollzog, Symptom eines Zustandes. Doch so wenig Krankheit und Gesundheit konkrete, vom konkreten Individuum loszulösende Dinge sind, so wenig gibt es geistige Prozesse die sich nicht an Werken offenbaren. Nur muß man über die Aufzählung und Beschreibung der Symptome hinaus zur Diagnose gelangen. Das englische wie das deutsche Stück sind uns Material für die Erkenntnis eines Gesamtzustandes: nun verhält sich aber als Beobachtungsmaterial das englische Stück zum deutschen wie ein Mensch dessen Zustand wir feststellen wollen zu dem Wasser oder Blut das er uns zur Diagnose einreicht. Das deutsche Stück ist eben nur ein Niederschlag, kein Körper, ein indirektes Produkt, nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Lebens das wir suchen. Die Aufführung ist, was wir brauchten. So läßt sich aus dem Erhaltenen nur mittelbar zurückschließen auf den Geist aus dem und für den diese Texte verfaßt sind.

Fassen wir zusammen: das englische Drama, sprachgewordene Darstellung leidenschaftlich bewegter und handelnder Menschen, wird auf der deutschen Bühne pantomimische, von Worten begleitete Vorführung greulicher Begebenheiten, unter Wegfall aller rednerischen, dichterischen, seelischen, bildungshaften Elemente. Das englische Drama benützt die Bühne als Mittel, das deutsche Stück ist Mittel um die Bühne zur Geltung zu bringen. Das englische Ausdrucks-

mittel ist das Wort, das deutsche der Mime. Das englische Werk ist geboren aus dem Geiste des Dramas, das deutsche aus dem »Apparat«. Für Shakespeare ist die Aufführung Mittel, für die Komödianten Selbstzweck — und wie sehr Shakespeare das Theater hochschätzte: er tat es, weil er damit Höheres ausdrücken konnte. Die Komödianten nahmen den Text bestenfalls als Libretto, als Unterlage für eine Aufführung. Titus Andronicus, der neben Shakespeares reiferen Stücken noch als eine flache Begebenheits- und Schauergeschichte steht, wirkt neben der deutschen Bearbeitung wie eine Charaktertragödie. Die Verstümmlung ist der Zerfall eines Gewächses in einem ungemäßen Klima, die Auflösung eines tropischen Baums in bröckelnden Humus, der anderen Zwecken zu dienen hat als der Baum. Und zwar stimmt das Gleichnis auch deshalb, weil es nicht die anderen Zwecke sind, die den Baum in Moder verwandeln, sondern ein allgemeines, über Bewußtsein und Willkür hinausliegendes Schicksal: Shakespeares Stücke mußten, sobald sie mit der deutschen Zerfallsluft in Berührung kamen, zerbröckeln, und dieser Zerfall selbst und seine Produkte kamen dem Theater zugut, waren das Theater .. der Zerfallsprodukte bemächtigte sich das Theater.

Unter den Shakespeare-stücken der englischen Komödianten scheint nach der Zahl der uns berichteten Aufführungen Titus Andronicus das beliebteste gewesen zu sein — und es ist gewiß kein Zufall, wenn das äußerlichste, begebnisreichste, dem bloßen Schauerdrama nächste Werk des Briten den Zwecken der Komödianten und den Neigungen des deutschen Publikums am meisten entsprach. Im 17. Jahrhundert erhielt sich noch eine andere Version, die sich — der Namengebung nach — näher an den Urtext geschlossen zu haben scheint, aber erst den Umweg machte über eine holländische klassizistische Bearbeitung. Gleichgültig ob dem Holländer Shakespeares Drama selbst, ob Shakespeares Quelle oder eine andere Bearbeitung der Quelle vorlag: der Charakter des darauf begründeten Komödianten-stücks war (nach dem Breslauer Programm einer Linzer Aufführung von 1699 zu urteilen) ziemlich der gleiche, und sein Verlust ist nur deshalb zu bedauern, weil man wahrscheinlich durch einen Vergleich gut demonstrieren könnte wie jedes Gebild, klassizistischer oder Shakespearescher Herkunft, jeder Stil bei der bloßen Berührung mit dem emanzi-

pierten »Theater« zum Rohstoff wurde, wie wenig auf Einzelmotive ankommt.

Die Kluft zwischen dem Theater der Komödianten und dem Drama Shakespeares machen der deutsche Hamlet und der deutsche Romeo noch fühlbarer. War sein Titus Andronicus immerhin noch ein Theaterstück, ein Stoffstück, und kam er zum Teil wenigstens ähnlichen Instinkten entgegen wie die worauf die Komödianten wirkten, so sind Hamlet und Romeo schon Schöpfungen des unbedingten Dichters. In diesen Werken ist der Rohstoff ebenso wie der Apparat, das Theater, bewältigt und umgeglüht von dem dichterischen Zentralfeuer — und wie sehr Shakespeares Zwecke und persönliches Bewußtsein durch Bühne und Publikum bestimmt sein mochten: solche Werke zeigen daß sein inneres Müssen — beim Schöpfer immer wichtiger als seine Absichten — nicht theatralischer, sondern dichterischer Natur war. Im Hamlet zumal hat er über alle Bühnenbedürfnisse hinaus seinem Dichtertum Ausdruck gegeben und Dinge offenbart aus einer nur ihm erschlossenen, über die Renaissance wegreichenden Welt. Romeo ist ein Höchstes der Renaissance, aber jedes Wort darin wurzelt auch ganz in ihr: Hamlet, wie viel Renaissance-stoff und -gesinnung daran auch mitwirkten, gehört wesentlich dem unergründlichen und einzigen Geist an, der die Mütter selber beschworen. Noch weniger als beim Titus kann man also hier das eigentlich Shakespearische in den Motiven des Stoffes suchen, ja sie sind im Hamlet sogar vom Dichter fast als gleichgültig und lästig behandelt worden, nur als Chiffern für einen eigensten Gehalt den niemand außer ihm begriff. Es ist als habe er die spannende Handlung, die mit dem Titel „der bestrafte Brudermord" nett und rund bezeichnet wird, als Fassade für das Publikum hingestellt, um dahinter seine geheimnisvolle Zwiesprache mit dem Dämon des Lebens zu führen. Die allein wollen wir heute belauschen und vernehmen.

Das theatralische Vordergrunds-problem, die mit Schwierigkeiten verknüpfte Bestrafung eines Verbrechens durch einen edlen Prinzen — dargestellt mit aller Verve eines geübten Dramatikers — ist nur Vorwand für ein geistiges: den Kampf zwischen dem notwendig begrenzten Tun und dem unbegrenzten Denken, zwischen Leben und Erkenntnis .. Hamlet ist der Handelnde, der kein Gewissen haben darf und der Betrachtende, der zu viel hat, der Mensch den seine Pflicht

etwas Bestimmtes tun heißt, und der gelähmt ist durch die Erkenntnis des Weltganzen, vor der kein bestimmtes Tun Sinn hat: er kann die Dinge nicht isoliert sehen, wie es die Tat fordert, sondern im Weltzusammenhang, weil er den Grund des Lebens schaut, statt seinen Zwecken zu dienen. Dies Problem gehörte damals Shakespeare allein an und wurde von ihm Renaissance-gemäß dargestellt als ein Gegeneinanderwirken lebendiger Kräfte (nicht als »Problem«, als Denk-konstruktion). Diesen eigentlichen Hamlet, den wir heute meinen, schrieb er für sich allein, ein düsteres Selbstgespräch des leidenschaftlichen Schöpferherzens, des Allwissenden, der sich mit einer beschränkten, von ihm durchschauten, verachteten Welt auseinandersetzen mußte, um aus seinem Leid und Wesen Nutzen zu schlagen.

Die vorderste Maske, »der bestrafte Brudermord«, war für das Theater und genügte an sich schon dem Publikum, so daß es keine Neugier hatte dahinter zu schauen. Schon in England werden wohl die Zuschauer froh gewesen sein, wenn die Monologe zu Ende waren und das bewegte Hin- und -wieder, die mannigfachen Tempi begannen, die labyrinthisch in den tiefen halbdunklen Raum sich verschlingende Handlung, die jähen Überraschungen und der rätselhafte Schauder — das war's, was in diesem Stück die pompösen Geschehnisse oder den hinreißenden Schwung der anderen Tragödien Shakespeares ersetzt. Die Spannung bestand hier weniger im Ausbreiten der Geschicke als im Verbergen, weniger im Abrollen als im kunstvollen Verknäueln, weniger in den Farben als im Grauen, weniger im glanzvoll Ausgesprochenen als im seltsam Verschwiegenen, weniger im kräftig Umrissenen als im vieldeutig Verdämmernden, in grellen, plötzlichen, unruhigen Lichtern und Schatten. Kein anderes Werk hat eine solch unergründliche Tiefe des Raumes, keines eine solche Manigfaltigkeit der Tempi, als hätten hier Raum und Zeit besondere, von aller Wirklichkeit abweichende Eigenschaften . . und dies tief Beunruhigende, verwirrend Wundersame mag schon die englischen Zeitgenossen Shakespeares angezogen haben, abgesehen davon daß Hamlet nebenher auch die erste und größte Darstellung der englischen Nationalkrankheit, des Spleen, ist. Für das deutsche Publikum der Komödianten wäre selbst dieser Schauer schon zu nuanciert gewesen, und vor allem: was die Engländer zweifellos neben der Handlung am meisten fascinierte, die

Gestalt des Prinzen, die Magie seines beinahe körperlich fühlbaren Fluidums von Verhängnis, das die Bühne füllt, sobald er auftritt, war ihnen unverständlich und unzugänglich. Hierfür ist bereits die Titeländerung bezeichnend: statt »Hamlet« heißt es »der bestrafte Brudermord« (Der Untertitel »Prinz Hamlet aus Dänemark« blieb wohl nur als Affiche, weil das Stück unter diesem Namen bekannt geworden war).

Der deutsche Text, wahrscheinlich hervorgegangen aus einer Zwischenstufe zwischen der ersten Fassung des Hamlet 1603 und der endgültigen, besteht, wie der Titus Andronicus, in der bloß stofflichen Aufreihung einiger szenischen Motive aus Shakespeares Stück. Diese Motive sind: das Erscheinen des Geistes bei den Wachen und Horatio, die Einweihung Hamlets in das Verbrechen, der Schwur der Freunde mit dem unterirdischen Beistand des Geistes, die Staatsrede des Königs und das Gewäsch des Corambus (Polonius), Hamlets Verstellung, des Königs Beratung mit der Königin wegen Hamlets Wahnsinn, Ophelias Mißbrauchung als Aushorcherin Hamlets, der Komödienplan, das Gespräch mit den Komödianten, die Aufführung, des Königs Gebet nebst Hamlets Mordabsicht und Skrupel, das Gespräch mit der Mutter nebst dem Tod des Lauschers und dem Erscheinen des Geistes, Ophelias Wahnsinn, des Königs Anschlag und Hamlets Abreise, Hamlets Rückkehr, Laertes Rachedurst, der Fechtplan, das Gewäsch des Höflings mit Hamlet (unter Benutzung von Hamlets Späßen mit Polonius), die Fechtszene und Hamlets Tod.

Das Stück liegt vor in einer Handschrift aus dem Jahre 1710 (vgl. Creizenach S. 128). Es ist von seinem Original also schon zeitlich weiter entfernt als der deutsche Titus und trägt in der uns überlieferten Form Spuren der Etappen die es durchlaufen hat: z. B. das Vorspiel gehört bereits der Zeit der Haupt- und Staatsaktionen und Puppenspiele an, hat bei den frühesten Aufführungen jedenfalls gefehlt und mit dem Stück selbst nichts zu tun, ist vielmehr ein bewegliches Requisit, das mehr oder minder verändert bald hier bald dort eingesetzt wurde. (Creizenach S. 137.) Ebenso deuten einzelne Anspielungen und der Wortschatz auf die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts als die Abfassungszeit. Da man es aber mit dem Niederschlag eines Prozesses und nicht mit einem festen literarischen Gebilde zu tun hat, so genügt es, auch in dem vorliegenden Text dieselbe Tradition

und dieselbe Gesinnung wirksam zu sehen die den englischen Titus in den deutschen zersetzt hat. Diese Tradition der englischen Komödianten hat sich im wesentlichen von 1600—1700, ja im Puppentheater bis ins 19. hinein ziemlich unverfälscht erhalten. Sie ist gleichsam eine Zeit in der Zeit, deren Grundeigenschaften sich starr beweglich, unberührt durch den Geist der Zeiten, in verwandelte Epochen hinüberretteten, bis sie mehr erlosch und aufhörte als in Neues umgesetzt wurde. Was Leib und Leben, d. h. Form und Gehalt, hat ist dem lebendigen Wandel unterworfen. Was bloß Stoff und Mechanismus ist gehört gewissermaßen der Zeit nicht an als einem schaffenden Prinzip, sondern nur dem Raum, kann also transponiert werden.. seine Elemente sind nur Material, nicht Glieder eines unteilbaren Organismus, lassen sich vertauschen, ohne daß im Wesen eine Veränderung vor sich geht.

Im deutschen Hamlet sind beim Zerfall des englischen Gebildes hauptsächlich zwei Elemente als Rohstoff übrig geblieben: der Schauer und der Humor. Wie das erste Element sich im Zersetzungsprodukt darstellt, haben wir am deutschen Titus gesehen — es ist hier ganz analog. Zerstörung der Atmosphäre, der Charakteristik, der Tragik, bis nichts übrig bleibt als das bloße Gemetzel für die Schau, wozu hier noch das Gespenster-gruseln für die Nerven kommt. Nur daß hier der Abstand zwischen dem Schauer des Originals und dem Greuel des bestraften Brudermords um so viel größer ist als die Tragik des Hamlet die des Titus übertrifft. Neu ist die Erfahrung was aus der anderen Gewalt Shakespeares geworden ist, dem Humor und der Ironie: aus seiner Fähigkeit die Welt zugleich als mitleidender Mensch und als zuschauender Gott zu erleben, als unentrinnbare Gegenwart und als willkürlichen Traum, von innen als Wesen und von außen als Beziehung. Hamlets Späße und Cynismen kommen alle aus zu starkem Leiden am Wesen der Welt und zu hellem Sehen der Verzerrung, aus dem Wissen um das Maß der Dinge und dem Schmerz über ihre Entstellung. Im deutschen Stück sind natürlich die Späße, wie alles andre, aus ihrem organischen Gewebe gerissen und werden isoliert auf die isolierten Lachmuskeln losgelassen. Gerade die Behandlung der komischen Figur macht den nicht oft genug zu betonenden Unterschied zwischen Drama und Theater besonders deutlich. Shakespeare hat den Narren, ein gegebenes Bühnenrequisit, überall in das Gefüge seiner

Handlung als organischen Bestandteil hineingenommen, was daran Rohstoff und Apparat war, mit seiner dichterischen Gewalt zu Dichtung umgebildet, genau wie er es mit jedem anderen Rohstoff und Apparat in der Zeit seiner Reife gehalten hat. Nichts mehr im Narren des Lear, im Totengräber des Hamlet, im Casca des Cäsar, im Pförtner des Macbeth, im Lanzelot des Kaufmann von Venedig ist bloßer Clown geblieben. Und wo solche, zum Teil tragisch gewordenen, Figuren an ihre Herkunft noch erinnern, wie der Bauer in Antonius und Cleopatra, da geschieht es um eines pathetischeren Kontrastes willen, um den Glanz oder das Dunkel der tragischen Begebenheit zu heben. (Shakespeares Originalität zeigt sich seltener in der Erfindung als in der Beseelung und Versinnbildlichung des theatralisch-stofflich Gegebenen.) Im Bestraften Brudermord tritt sofort der Narr wieder heraus als Bühnenrequisit, als Hanswurst, der zwischen Bühne und Parterre vermittelt. Die Späße des Originals (z. B. die Verhöhnung der Höflinge) werden aus dem Zusammenhang gerissen, verlieren ihren dichterischen und tragischen Sinn, aus Ironie und Witz werden Lazzi.

So wenig es tragische Charaktere in diesem Begebenheits-konglomerat gibt, so wenig verträgt es komische: hier haben nur Hanswurste Platz, die nicht aus ihrem Wesen oder der Situation heraus komisch sind, sondern Albernheiten sagen, weil dies ihr Gewerbe ist, weil Pöbel zuhört, weil es eine Bühne gibt. Jens und Phantasmo sind nur zwei Pickelheringe, andere Pickelherings-späße sind unter die Schildwachen verteilt. Corambus erinnert hie und da an Polonius, im ganzen ist auch er ein bloßer Clown.

Mit der Vergröberung und Isolierung der Späße nicht genug, dringt hier bereits das Groteske in die ernsten Szenen ein, z. B. wenn der Geist der Schildwache eine Ohrfeige gibt, oder bei Hamlets Rettung, die, bei Shakespeare mit einer furchtbar grimmigen Lustigkeit erzählt, hier als eine Eulenspiegelei auf die Szene gebracht wird. Das Chargieren aller Gesten bis zur Fratze (vgl. besonders Hamlets Nasenbluten bei der Fechtszene, sein Gespräch mit Ophelia, Ophelias Wahnsinn) deutet vielleicht am ehesten auf ein (mit dem Titus verglichen) vorgeschrittenes Stadium der Verrohung des Textes — als habe man hier schon nicht mehr mit menschlich nuancierenden Darstellern, sondern mit Puppen gerechnet, bei denen das Betriebsmaterial den Ernst

selbst grotesk machen mußte. . . Das war aus der Vermischung des Tragischen und Komischen geworden, und das grauenvoll tiefe Mittel Shakespeares um das Tragische in komischer Form darzustellen, der Wahnsinn, ist hier völlig zur meckernden Belustigung gemacht.

Wie Shakespeare das Grausige und das Lustige entstofflicht und in den dichterischen Gesamtorganismus hineingebildet hat, so hat er auch den »Apparat« selber im Hamlet genialisch verwandelt und aus der Reklame, der Captatio benevolentiae, die zu jedem Geschäftsbetrieb gehört — das sprödeste, schlechthin widerdichterische Element — ein dichterisches Mittel gemacht sein Werk räumlich und geistig zu vertiefen: durch das Schauspiel im Schauspiel und die Reden an die Schauspieler. Es wird ewig zu den größten Leistungen gehören, wie er hier durch Aufhebung, durch Erklärung der Illusion die Illusion steigert. Das Schauspiel im Schauspiel und die Reden an die Schauspieler sind theatertechnisch hervorgegangen aus dem Bedürfnis den eigenen Beruf zu rechtfertigen und zu empfehlen . . und die Andeutung daß Schauspiele schon Verbrechen offenbart haben wäre bloße Rede ad auditores bei jedem andern als Shakespeare. Bei ihm ist selbst das umgebildet, hat seinen Sinn innerhalb des Dramas, ergibt sich organisch aus der dichterisch dargestellten Wirklichkeit, sticht nicht als Fremdkörper aus dem idealischen Raum in das empirische Parterre hinein. Die Komödianten mußten natürlich gerade solche Elemente aufgreifen, und da sie eben Theater bringen wollten, unterstrichen sie das was nur Theater war, freuten sich der Gelegenheit wieder zur Reklame zu machen was aus der Reklame gekommen war, und sprachen von der Rampe herab: jene bei Shakespeare dichterisch motivierte Andeutung über die sittliche Wirkung des Schauspiels ward hier Anlaß zu einer albern ausgesponnenen Erzählung, worin dem Auditorium eindringlich gezeigt wurde welche Vorzüge das Theater entwickeln könne.

Hier wie überall der vollständige Zerfall in die Stofflichkeiten. Betreffs der sprachlichen Zersetzung gilt vom Bestraften Brudermord dasselbe wie vom Titus Andronicus. Nur im Komischen fällt bei aller Roheit eine gewisse Urwüchsigkeit der Ausdrücke aus dem ganz ledernen, muffigen Dialog heraus. Der Spaßmacher, der Improvisator schöpfte eben aus einem wenn auch noch so niedrigen und rohen Leben des Augenblicks und konnte sich nähren aus dem Publikum, das atmend

dasaß .. der Kontakt selbst inspirierte ihn, während die ernsten Teile des Stücks gegeben waren und der Erfindung keinen großen Spielraum ließen — wie denn der Pöbel im Lustigen stets erfinderischer ist als im Ernsten. Darum besteht die Veränderung des ernsten Stoffes fast stets in Weglassungen oder Vergröberungen, die Zufügungen finden meistens im lustigen statt. Auch herrscht die Tendenz das Lustige in den Ernst hinein auszudehnen, den Fähigkeiten die man leichter und freier handhabte einen möglichst weiten Spielraum zu schaffen. Auch aus diesem Grunde werden Stellen wie der Wahnsinn Ophelias zur puren Posse (wahrscheinlich wurde der Wahnsinn Lears ebenso behandelt). Die lustige Figur ist die einzig lebendige, legitime in dieser Theatralik, alles andere ist illegitim hereingezogenes Mittel, Stoff den man um diese rege Axe mit mehr oder minder gutem Gewissen dreht und schichtet. Was Wunder daß das Lebendige inmitten toten Stoffs sich geltend machte, daß alles nach seiner Gegenwart roch! Daß also die komische Figur da wo sie sich munter im Stück selbst erging (nicht wie im Titus wahrscheinlich erst in den Zwischenakten losgelassen wurde) die Herrschaft an sich riß und selbst den Helden verdrängte. Sie wurde das eigentlich Produktive in diesen Darbietungen, und so sehr sich auch für die Lazzi eine Tradition ausbildete und der Clown an typische Späße gebunden war: wo der Clown spricht, sind wirklich Einfälle die über das Konventionelle hinausgehen — freilich alle innerhalb des Gemeinen. Er bildet oft den einzigen Zusammenhalt der geflickten Szenen, und seine Rolle ist mutatis mutandis vergleichbar mit der des Dummen August im heutigen Zirkus, der auch an Rang und Würde Nebenfigur, an Wirkung oft Hauptfigur ist und, wenn intelligent und originell, den Pausen ein lebendigeres Interesse verschafft als den glänzendsten Nummern des Programms. Nicht umsonst hat Shakespeare — mit seiner Abneigung gegen die isolierte bloße Lachlust-lustigkeit, mit seinem tragisch bedingten Humor — sich gegen das Improvisieren des Clowns gewandt, weil er wußte wie sehr ihm dadurch der dichterische Organismus zerrissen werden konnte. Wo es keinen dichterischen Zusammenhang zu bewahren galt, war indessen der Narr willkommen und Improvisation sogar nötig. In einem Stück wie Hamlet, wo das Komische und Tragische ineinander wirken, wo das Komische zugleich tragisch ist, wie die Späße des Totengräbers,

und das Tragische zugleich grotesk, wie Ophelias Wahnsinn, mußte der Komik also beim Zerfall in die Rohstoffe auf dem so gearteten Theater der Löwenanteil zufallen, und dies Stück durften die Komödianten unbedenklich eine Tragikomödie nennen. Denn es ist durchgeführt als eine Komödie mit blutigen Begebenheiten und blutigem Schluß.

Ist der deutsche Titus der Typus des Niederschlags aus einer dichterisch verfaßten Schauertragödie, »Der bestrafte Brudermord« aus einem einsamen, selbst die höchsten Kulturmöglichkeiten seines Zeitalters überragenden Werk, so lehrt der deutsche Romeo was aus einer eigentlich »poetischen« Schöpfung wurde, deren Motiv und Sinn dem Zeitgeist vertraut, deren Stoff selbst schon »poetisch« war und an die primitiv poetischen Instinkte appellierte. Das erotische Pathos (neben dem religiösen und dem patriotisch heroischen die erste Quelle dichterischen Schaffens, und nach dem Erlöschen der andern, sobald ein Privatleben sich ausbildet, die letzte, und die einzige die selbst dem Bürger noch zugänglich ist) hatte sich im Romeo Shakespeares eine seiner unvergänglichen Formen geschaffen, einen Mythus der die Phantasie immer bannt. Die Gartenszene und die Balkonszene sind die Sinnbilder dieses Mythus von der selig-unglücklichen Liebe, so wie Shakespeares glühender Atem beide gefüllt hat. Dies sind die beiden dichterischen Brennpunkte des Werks, die Träger seines Gehalts, hier ist die ganze Essenz zusammengepreßt, das übrige ist nur Handlung, Schicksal, Begebenheit — Vorbereitung, Brennstoff, Beleuchtung oder Folge, Entwicklung, Abklang dieser Szenen. Denn bei Shakespeare ist die ganze Feindschaft der Häuser — mit wie strotzendem Leben und sinnlicher Fülle auch gegeben, vom Bedientenzank bis zum Fall Tybalts — der Ball mit Klingklang und Hader, die Werbung des Paris, nur deshalb da, daß Romeo und Julia sich finden und so finden wie in der Gartenszene: mit aller selig-schrankenlosen Sinnlichkeit und Verliebtheit hineingestellt in eine Gegenwelt von Schranken. Das flutende Glück der Sommernacht einbrechend in die Familienenge und von ihr eingezäunt. Bis in die Concetti Romeos hinein wallt hier rhythmisch die Verzückung zweier Seelen die sich entgegenströmen durch ein hartes Bett äußerer Widerstände. Durch das Fluten selbst sind die Widerstände, durch die Widerstände das Fluten gezeichnet, sich gegenseitig bedingend, steigernd, hemmend und vernichtend .. und ebenso ist

Romeos Kampf mit Tybalt, sein Bann, seine Ehe mit Julia nur Mittel und Weg, damit die Balkonszene so als die Darstellung des innigen Besitzes und der trostlosen Beraubung, der Einung und der Trennung, des inneren Siegs und des äußeren Untergangs wirken kann. Denn was folgt ist selbst bei Shakespeare Zugeständnis an das Theater, dichterische Auswickelung von Begebenheiten die als Substanz bereits in der Balkonszene enthalten waren. In den Versen »Mich dünkt, ich säh dich, da du unten bist, als lägst du tot in eines Grabes Tiefe« ist bereits der Tod der Liebenden und ihre Unzertrennlichkeit beschlossen, ist der Schluß vorweggenommen, und all die Mißverständnisse und Umwege zu diesem Ende waren für das Publikum, nicht für den Dichter.

In der Behandlung dieser zwei Szenen wird sich also der Zeitgeist der Komödianten am entschiedensten verraten . . in ihnen steckt der Mythus, das eigentlich Shakespearische. Der Stoff war ihm hier schon geformter gegeben als beim Hamlet: in der italienischen Novelle und Brookes Epos (es war seine Art nicht, Poetisches was er vorfand abzuweisen und durch Originalität zu glänzen die von ihm unnötige Arbeit verlangt hätte). Aber aus der Gartenszene und der Balkonszene hat er ungeachtet der vorgefundenen Motive und Gattung (Taglied) erst erschaffen was sie sein konnten.

Diese beiden Szenen sind nun in dem uns vorliegenden Text (er stammt aus Österreich und wurde im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts niedergeschrieben) ebenfalls die Hauptszenen. Doch bezeichnenderweise nicht in dichterisch dramatischer Hinsicht, sondern in dekorativer. Sie sind, abgesehen vom Schluß, die beiden einzigen Szenen des Stücks die größere Musikeinlagen enthalten: in der Gartenszene läßt Romeo einen mitgebrachten Jungen ein Lied spielen, ein mittelmäßiges Ständchen im Stil der schlesischen Schäfereien, und in der Balkonszene singen die Liebenden ein Duett von je drei sechszeiligen Strophen. Außerdem ist in der Gartenszene ein dürftiger Ansatz zu Reimen innerhalb des Dialogs. »O Romio, wann ich an dich gedenke, vor Freud ich dir mein Liebe schenke.«

Dabei hat nun in beiden Szenen der Bearbeiter sich keineswegs eng an Shakespeares Text gehalten, vielmehr über das Motiv ebenso frei als öd phantasiert. Wenn Shakespeare das Motiv des nächtlich harren-

den Liebhabers und des scheidenden, Hauptmotiv schon der alten Minnelyrik, mit einem ganz neuen und einmaligen Leben gefüllt, ihnen kraft seiner Dichtermacht den für dies Stück, für diese Personen, für diese Leidenschaft allein gültigen Gehalt gegeben hat, so sind daraus sofort wieder konventionelle Opernmotive geworden.

Opernmotive: dadurch unterscheidet diese Bearbeitung sich wesentlich von dem deutschen Hamlet und dem deutschen Titus und bedeutet eine besondere Stufe jenes Zersetzungsprozesses: sie ist ein merkwürdiger Zwitter zwischen Komödiantentext und Singspiel, ein typisches Flickwerk. Ein bestimmter Vorführungspart der Komödianten, die Musikbelustigung – ursprünglich ein Hauptteil ihrer Aufgabe – half hier am Text selbst mitarbeiten, d. h. mitzersetzen, blieb nicht bloße Einlage, wie etwa im Titus die Trauermusik beim Racheschwur. Gerade beim Zerfall solcher Gebilde wie die Gartenszene und Balkonszene, wo die Dichtung in sich aller höchsten Sinnlichkeit genügt, wo Auge, Ohr, Gefühl, Geschmack, Geruch noch als geistige Sinneneinheit im Wort vor ihrer Spaltung in Einzelsinne walten, sucht sich jedes Teilorgan zu retten was für es taugt: hier ist es das äußere Ohr (nicht das Geistesohr, das sich an der Sprache erbaut), das Sinnenohr, das Schmaus, Betäubung verlangt. Hier läßt sich bereits ahnen daß die Oper der geborene Feind des Dramas wird, daß im selben Maß als der Sinn für Musik überhand nimmt der Sinn für Dichtung schwindet. Das Opernhafte ist der eigentliche Konkurrent des Poetischen, und der deutsche Romeo ist ein lehrreiches Beispiel was aus der eigentlichen nicht tot zu kriegenden »Poesie« Shakespeares bei dem allgemeinen Zerfall wird: denn im Titus ist kein eigentlich »Poetisches«, im Hamlet liegt es über der Auffassung des deutschen Publikums: aber hier ist es so, daß es auch vom plattesten Publikum empfunden werden mußte und empfunden wurde.

Also beim Zerfall Shakespeares in seine Elemente wird, unter Wegfall seiner Philosophie, Symbolik, Individualität, aus seinem

Schaurigen das Gräßliche (Titus),
Tragischen das Gruselige (Hamlet),
Humoristischen und Ironischen das Burleske
(Hamlet, komische Szenen),
Poetischen das Opernhafte.

Die »Veroperung« ist das neue und besondere Zerfallszeichen des deutschen Romeo. Handlung und Dialog stehen etwa auf dem gleichen Niveau wie der deutsche Hamlet. Pickelhering ist selbstherrlich geworden, greift über, improvisiert, übernimmt zum Teil die Funktionen der Amme, Peters, der Bedienten, macht aus den bei Shakespeare dramatisch begründeten Scherzen selbständige Clowns-unfläterein oder ersinnt eigene, die mit dem Stück nichts zu tun haben. Im Interesse des Pomps ist die Bedientenszene am Eingang ersetzt durch die Hauptaktion einer Versöhnung beider Häuser.

Mit dem Wegfall des Verses fällt auch Glanz, Bewegung und Luft. Doch fanden die Komödianten in Shakespeares Dialog einige Concetti, die ihrer Prosa-sudelköcherei als Gewürz dienen sollten und die sie ebenso unorganisch in den Dialog übernahmen wie die Personen in die Handlung, vielleicht mehr aus Bequemlichkeit als aus Absicht. (Der uns erhaltene Romeo-text scheint überhaupt mehr der tatsächlichen Aufführung zu entsprechen, vollständiger zu sein als der deutsche Titus und Hamlet.) Zu jenen Residuen aus Shakespeares poetischer Sprache gehört die Erwähnung der Mab (die Erzählung selbst ist gestrichen), das Gleichnis von Kräh und Schwan, das Pilgrimwortspiel auf dem Ball (das hier seinen Wortspiel-sinn einbüßt, wo Romeo nicht Pilger bedeutet), die Bezeichnung von Capulet als Maushund (mißverstanden), das Spiel mit Tybalts Namen als Katzenkönig, der schüchterne Versuch zu mythologischem Prunk unter freier Benutzung von Lorenzos Zeilen über Titan, hier in Romeos Mund [merkwürdigerweise ist, gerade wie in der Quarto von 1599, der Anfang von Lorenzos Rede, eben diese Stelle, heraufgerutscht und in Romeos Worte geraten]. Dagegen sind die Einleitungen zur Gartenszene, Romeos Rede unter Julias Fenster und Julias Rede auf dem Balkon im einzelnen ohne jede Benutzung Shakespeares, und die kunstvollen, glutvollen Concetti ersetzt teils durch konventionelle Liebesklagen und Sehnsuchtsseufzer, teils durch ein vernünftelndes Antithesenspiel, das kaum weniger künstlich ist als das Shakespeares, aber ganz undichterisch: »Die Natur Verhängnus und Liebesbrunst stürmen alle drey über mich zusamben, und suechen mein Verderben, die Natur und Lieb halten einen Streit in mir, doch will die Liebe Meister sein« usw., offenbar mißverständlich übernommen aus dem Euphuismen-vorrat

der englischen Bühne (Antithese von Kopf und Herz, wit and will, Lucretia 1298: conceit and grief an eager combat fight, wat wit sets down is blotted straight with will. Loves Labours Lost II 49: a sharp wit matched with too blunt a will. Mids.: The will of men is by its reason swayed. Sonett XXXXVI: Mine eye and heart are at a mortal war. Ferner Troil. II. 2, 53 ff.). In der Balkonszene ist der Streit über Nachtigall und Lerche ersetzt durch den ungleich banaleren, aber theatermäßigen, über Mondschein und Sonnenschein: eine Sonne die man nicht sah durfte man dem Publikum zumuten, da man die Beleuchtung als gegeben hinnahm und bei ihrer Erwähnung sich nichts dachte. Aber nur ein dichterisches Publikum läßt sich den Gesang einer Nachtigall gefallen den es nicht hört: das derb sinnliche hätte in diesem Fall das Geräusch wirklich verlangt. Die Forderung der äußeren Illusion nimmt im selben Maß zu als der dichterische Sinn schwindet... Ein Concetto, wahrscheinlich wie all diese Concetti bereits englischen Bearbeitungen entstammend, ist auch hier versucht (siehe Cohn, Shakespeare in Germany, 381, Zeile 6 v. u.). Solche Überreste der Rhetorik sollen nur die Sprache opernhafter machen. Sonst ist sie auch hier hilflose Begleitung der Pantomime.

Über die deutsche Bearbeitung von The Taming of the Shrew, von der ein Zittauer Programm 1658 Kunde gibt, lassen sich aus der »Kunst über alle Künste« Schlüsse ziehen. Diese Komödie selbst ist in einem andern Zusammenhang zu betrachten: als eine bewußte Modelung Shakespeareschen Stoffs mit literarischen Ansprüchen. Der »Kunst über alle Künste« lag ein Komödiantenstück zugrunde, und da sie sich in den Hauptzügen des Dialogs und der Handlung noch ziemlich eng an Shakespeare hält, ist anzunehmen daß dies sich von ihm nicht zu weit entfernt haben wird. Doch ist wahrscheinlich die »Kunst über alle Künste« dem englischen Text insofern wieder näher als sie den Pickelhering, der in der deutschen Vorlage sicher nicht fehlte, gestrichen hat und sprachlich auf einem höheren Niveau steht als die Komödianten. Übrigens hatten die Komödianten selbst kaum Grund sich hier von Shakespeare weit zu entfernen. Neben der Comedy of Errors ist The Taming of the Shrew die einzige Posse Shakespeares, voll burlesker handhafter Späße. Mit dem Vers werden zwar außer der feineren Charakteristik auch die Symbolik und die Distanz ver-

schwunden sein die Shakespeare zwischen Wirklichkeit und Drama legt: nie läßt er vergessen daß es sich bei ihm um Spiel und Traum handelt, nicht um Abbild eines Äußeren, sondern Verwirklichung eines Inneren. Auch seine derbsten Lustspiele sind phantastisch, nie bürgerlich: nie verliert er die Herrschaft über das Leben das er führt und die Welt mit der er rechnet.

Wenn die »Kunst über alle Künste« Bürgergeist ausdrückt, so drückte ihre deutsche Vorlage wahrscheinlich ebensowenig einen »Geist« aus, ein Ethos, als die anderen Verballhornungen: nur was vom Geist gebaut ist kann Geist ausdrücken, nur was Form geworden ist, nicht der bloße Stoff und die bloße Funktion. Vergleicht man den Text der »Kunst über alle Künste« mit dem Komödianten-deutsch, so dürfte man sagen: er ist in positiver Prosa geschrieben, die Komödiantentexte dagegen bloß nicht in Versen. Dies Deutsch entsteht eben nur aus der Auflösung der Verse, während jenes der Ausdruck eines positiv prosaischen Geistes ist. Überhaupt muß man die Komödiantenstücke negativ charakterisieren: all ihre Eigenschaften sind Zersetzung von Positionen.

Der äußerste Grad dieser Zersetzung wird erreicht in »Tugend- und Liebesstreit« und »Der Jud von Venedig«. Jener enthält die Motive der Hauptfabel von Shakespeares »What you will«, aber nicht nach Shakespeares Stück, sondern, wie Creizenach nachweist, auf Grund eines englischen Dramas über eine englische Novelle, das Shakespeare als Kanevas diente um darüber sein phantastisches Gewirk zu spannen. Eine frühere Komödianten-bearbeitung von Shakespeares Vorlage ist das 1608 in Graz aufgeführte »Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig«. Da wir nicht die Geschichte von Shakespeares Stoffen, nur die seiner geistigen Wirkungen schreiben, und die Gemeinsamkeit der Vorlage keinen Bezug zu Shakespeare als »Shakespeare« herstellt, geht uns der »Tugend- und Liebesstreit« hier nicht unmittelbar an.

Die »Comödia Genant Das Wohl Gesprochene Uhrtheil Eynes Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig« (abgedruckt bei Meißner, Geschichte der Englischen Komödianten in Österreich, S. 131 ff.) besitzen wir in einem Manuskript der Wiener Bibliothek und in einem fast gleichen, nur mit einzelnen Erweiterungen der Pickel-

heringsrolle versehenen aus der Rastatter Bibliothek, jetzt in Karlsruhe, wahrscheinlich (vgl. Bolte, Der Jude von Venetien, Shakespearejahrbuch XXII, 189) zwischen 1650 und 1660 verfaßt von Christoph Blümel, studioso Silesiensi.

In diesem Machwerk hört sogar die Kontinuität des Rohstoffs auf: es ist nicht bloß eine Zersetzung eines Gebildes in seine Stoffmassen, sondern ein Flickwerk aus bereits zersetzten Stoffmassen. Bestandteile aus Stücken die gar nichts miteinander zu tun haben sind zusammengeklebt: aus der Vorlage zu »Was ihr wollt«, zum »Kaufmann von Venedig, zu Marlowes Juden von Malta. Was war maßgebend für die Zusammenstellung so verschiedener Programmnummern? Ein Blick auf die Handlung, ein Vergleich des Personenverzeichnisses und Schauplatzes mit denen der geplünderten Stücke enthüllen als das treibende Motiv dieser Stoppelei: die Garderobe. Kein anderes Komödiantenwerk enthält so viele sinnlose Verkleidungen. Der Jude verkleidet sich als Soldat, der Prinz als Arzt, Anziletta als Student, Franziskina als Diener. In Handlung wie Dialog spielen Kleider und Masken die Hauptrolle. Der Kern um den die Anstückelung sich vollzog waren Motive aus dem Kaufmann von Venedig. In diesem Werk gab es einen Juden. Daran schloß man den ganzen Motivkomplex aus dem andern beliebten Stück worin ein markant bösartiger Jude auftrat: Marlowes Jude von Malta. Man hatte die Maske und wollte sie ausnutzen. Mit der Maske übernahm man die entsprechenden Bühnenassoziationen, sie zog die Fabel nach. Im Kaufmann von Venedig war ein Herzog von Venetien, ebenso wie in dem Stück Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venetien (der Vorlage zum Tugend- und Liebesstreit). Mit dieser Maske zog man das zugehörige Motivbündel herein, auch hier folgten die Szenen der Garderobe. So ist das Stück der kräftigste Beweis für die Vergewaltigung des Geistigen durch die Bühne, den Zirkus.

Vom Titus bis zum Juden von Venedig läßt sich eine Stufenfolge der Zersetzung des Organismus durch den Mechanismus aufstellen: Der deutsche Titus zeigt Charaktere, Sprache, Symbolik und Sinn zerstört durch die Nerven- und Stoffsensation, die komischen Teile des Hamlet den Sieg der Bühnenburleske über Humor und Ironie, Romeo den Sieg des Opernhaften über das Poetische, der Jud von

Venedig den Sieg der Garderobe über die Handlung. Also immer äußerlichere Mittel der Bühne werden Selbstzweck und dringen vor auf Kosten immer wesentlicherer Forderungen des Dramas und der Dichtung. Nacheinander werden weggefressen: Sprache, Seele, Symbolik, Stimmung, Charakteristik, Sinn, Handlung, und nacheinander werden herrschend Stoffmasse, Clown, Dekoration, Musik, Garderobe. Dies Nacheinander ist logisch, nicht historisch zu verstehen. Natürlich traten all diese Kräfte gleichzeitig und vermischt auf. Wir scheiden sie hier nur so, um den Weg von der Mitte zur Peripherie zu verdeutlichen, die Grade und den Verlauf der Zersetzung. Ohne auf einzelne Anklänge an Shakespearesche Motive einzugehen, die zum Teil problematisch sind, zum Teil nur auf Shakespeares Quelle zurückweisen und nichts wesentlich Neues beibringen über die wirksamen Kräfte, überblicken wir noch einmal kurz was diese erste Vermittlung der Shakespeareschen Welt ausdrückt, woher sie kommt und wohin sie führt. [Über Motive aus dem Wintermärchen vgl. Cohn S. CXXXIV, Creizenach S. 63. An die Bezähmte Widerspenstige will man Anklänge in dem Ehestreit zwischen Pickelhering und seinem Weib in dem Stück von der Königin Esther gefunden haben (Genée S. 39). Julius und Hyppolita hat durch Benützung gemeinsamer Quelle Ähnlichkeit mit den Edelleuten von Verona. Die Geschichte von Romeo und Julia finden wir novellenmäßig bearbeitet in dem Glücks- und Liebeskampf des Äschacius Major (Joachim Cäsar), Leipzig 1615, Goedeke II, 576/7. Ebenso gehört die Untersuchung der Beziehung von Ayrers Phänizia zu Much Ado und seiner Sidea zum Tempest nicht hierher, da Ayrer Shakespeares Werk nicht kannte.] Das englische Drama, geboren aus dem Pathos der Renaissance, hatte sich seinen Apparat, sein Theater, geschaffen, welches Shakespeare zum dichterischen Weltbild symbolisierte, indem er das Ganze wie das Einzelne des Apparats, von den Theaterstücken bis zur Garderobe, vom Gemetzel bis zum Clown in seinem dichterischen Gesamtfeuer umglühte, in Gedicht verwandelte. Er war vor allem Dichter der das Theater benutzte (und darunter litt, daß er es benutzen mußte), nicht Theatermann der auch Schauspiele schreiben konnte — einerlei, was er von sich selbst gemeint hat. Was die größten Geister von sich meinen ist oft nur das flachste dessen was sie sind,

sie drücken sich durch Tat und Werk, nicht durch Meinung aus. Die Komödianten waren Gewerbtreibende, ihr Zweck Vorführung, ihr Apparat Selbstzweck, ihre Texte Rohstoff. Sie gingen den umgekehrten Weg wie das englische Drama. Ihre Hauptwirkungen sind: 1. Loslösung des Theaters von der Literatur und dem Pathos der Zeit, Ausbildung eines selbstherrlichen Apparats, 2. Vermehrung des Bühnenrohstoffs und der sinnlichen Unterhaltungsmittel, 3. Zersetzung der Sprache, Ersatz des Verses durch die Prosa in der Theaterproduktion. Die technische Gattung — man kann sie keine literarische nennen — die als Niederschlag dieser Wirkung übrigblieb, das Komödiantenstück fortsetzte, war die Haupt- und Staatsaktion und dann das Puppenspiel, zum Teil auch Singspiel und Oper, die freilich auch aus anderen Quellen gespeist wurden: überhaupt ist das Eindringen der englischen Komödianten nur ein Zeichen desselben Zerfalls, der auch den Triumphzug der italienischen Oper und später noch des französischen Dramas bedingt hat... nur die Wirkungen der Eindringlinge waren verschieden.

Zu den Nebenwirkungen der englischen Komödianten gehört der Einfluß den sie gleich bei ihrem Auftreten auf zwei Zeitgenossen, den Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer, gewannen. [Daß das Straßburger Schuldrama, Brülow, von ihnen gelernt hat, ist möglich und vielleicht im einzelnen sogar glaubhaft zu machen: doch ist dieser Einfluß nicht wesenhaft, d. h. das Schuldrama ist ausreichend aus seinen eigenen Bedingungen zu erklären.] Auch diese Wirkungen sind nicht eigentlich Wirkungen Shakespeares, höchstens insofern als das gesamte Komödiantenwesen, so wie es ist, ohne Shakespeare schwerlich die Fülle und den Überfluß gewonnen hätte, um nach außen Impulse zu geben. Sie gehen uns an als peripherisch letzte Wellenschläge einer Bewegung die in Shakespeare ihre Mitte hat. Die Dramatik des Herzogs läßt sich weder ohne den Einfluß der englischen Komödianten hinreichend erklären noch mit ihm, wenn man es sich nicht leicht macht mit der Einordnung nach gewissen Anzeichen und kein Freund von Konstruktionen ist. Zwar ist er in den Motiven bedingt teils von der Bibel-dramatik, teils von der Schwankliteratur, teils von den Komödianten, in der dramatischen und sprachlichen Technik (Begebenheitsfülle, Prosa, komische Figur, Bühnen-

anweisungen) lehnt er sich zwar entschieden an die Komödianten an: aber trotzdem ist der Geist seiner Stücke weder der der Komödianten, noch der humanistische, noch der Hans Sachsische, noch ein individueller: vielmehr haben sie die ganze Mittelmäßigkeit und Fläue von Werken die nichts sind als Mitläufer einer Tradition, ohne daß doch diese Tradition selbst, d. h. der formenschaffende Gesamtgeist, in ihnen fühlbar wäre. Das einzig Persönliche, was sie als positiv unterscheidendes Merkmal aus der Dramenproduktion der Zeit heraushebt, ist eine gewisse Lust an juristischer Dialektik, an Gerichtsszenen, wie wir sie in der Susanna breit ausgesponnen finden, und die den fürstlichen Prozeßhansel wiedererkennen lassen. Die Lehrhaftigkeit teilt er mit Hans Sachs und dem Humanismus, und sie dient nur dazu, ihn von der Komödiantik zu unterscheiden, der man ihn sonst am ehesten beireihen würde. Daß er als Mensch und Fürst eine hervorragende, aber eben isolierte, nicht repräsentative Stellung einnahm, weiß man — und von dieser isolierten Stellung, der kein innerer Beruf zur Dichtkunst, kein spezifisches Talent und Erlebnis entsprach, geben seine Dramen Kunde, so daß er mit ihnen zwar nicht der Repräsentant einer geistigen Richtung ist, aber der Exponent eines Schicksals. Wie er als Fürst keinen Rückhalt in einer organischen Gesamtheit hat, sondern als ein genialischer Abenteurer auf eigene Faust vielseitig ohne eigentlichen Sinn agiert und dilettiert und gerade durch seine reichere Persönlichkeit die fragwürdige Stellung der damaligen deutschen Fürsten erst deutlich und auffallend macht: so steht auch seine Dramatik innerhalb der deutschen Literatur eigentlich wurzellos zwischen literarischer Aspiration und Hofbühnen-unterhaltung, angeregt von der heimischen Bibel und von exotischer Theaterübung, nicht aus Dichterdrang und doch nicht aus Geschäftsberechnung geboren, mit unzweifelhafter Gewandtheit und doch ohne Leben, nicht epigonenhaft und doch nicht originell, ein zwitterhaftes Zeugnis des Übergangs, wo Begabungen keinen Sinn hatten, da sie keinen Boden fanden, wo das Einheimische nicht mehr bewegte, das Fremde noch nicht wurzelte. Waren die englischen Komödianten auch inbezug auf die deutsche Literatur heimatlos und traditionslos, so besaßen sie doch innerhalb ihres Standes eine feste, nicht literarische, aber schauspielerische Tradition, die ihnen als Rückhalt, als eine mit ihnen wandernde

Heimat zugute kam. Die Vorteile einer solchen Tradition verleugnen sich nicht, und wenn man eben ihre Texte nur als das nimmt was sie sein wollen, als gleichgültige Unterlage für dekorative Mimik, so haben sie in ihrer Roheit unanfechtbaren Sinn, Folgerichtigkeit, Boden und gutes Gewissen. Indem der Herzog sich von ihnen anregen ließ, sie sprachlich und stofflich nachahmte, verlor er den literarisch traditionellen Grund vollends unter den Füßen den ihm die Knittelvers-Technik oder die Humanistik, so matt und starr auch sie schon sein mochten, hätten bieten können, und gewann doch nicht die Sicherheit jener schauspielerischen Tradition.

Er kam als geistig interessierter Mann an ihre rein theatralischen Leistungen heran, vielleicht als Kenner der englischen Sprache sogar verführt durch literarische oder theatralische Reize die er in Deutschland vermißte. Indem er nun nach Art regsamer Dilettanten die gewonnenen Eindrücke in Tätigkeit umsetzte, scheiterte er an der Sprache und blieb in der Mitte auf dem Weg von der Literatur zur Bühne stecken: daher die zwitterhafte Sonderart seiner Stücke. Wenn ihre Prosa an die der Komödianten erinnert, so liegt der Grund an dem Zustand der deutschen Sprache überhaupt, wenn er sie durch größere Wortfülle und gepflegtere Haltung übertrifft, so liegt es daran daß er literarischen Ehrgeiz hatte, der den bloß notdürftig übersetzenden Komödianten fernlag.

So erklärt sich seine Stellung, die in der Literatur der Zeit kaum eine Parallele hat — wahrscheinlich würden seinen Stücken die verlorenen des Landgrafen Moritz von Hessen zum Verwechseln ähnlich sehen .. der wurde aus ähnlichen Antrieben Schriftsteller. Beide waren singuläre Männer und darin ihrer Zeit voraus daß sie Werte zu beurteilen vermochten die der Masse der Zeitgenossen verschlossen blieben. Ihre Berufung der englischen Komödianten und der Versuch deren Vorsprünge einzubürgern ist der Zug eines aufgeklärten Despotismus. Aber der vorgeschrittenen Empfänglichkeit entsprach keineswegs eine vorgeschrittene Begabung. Heinrichs größere Empfänglichkeit hat ihn fortgelockt von den ausgetretenen Wegen, aber der Mangel an Begabung hat ihn gehindert einen eigenen Weg zu bahnen. So steht er abseits, aber nicht höher, anders, aber nicht selbständig, einzig durch Abwesenheit des Gemeinsamen, nicht durch Vorhandensein eines Eigenen.

Daß er, abgesehen von seinem ersten Versuch, bei dem er sich an einen bekannten und vielbearbeiteten Stoff hielt, meist eigene simple Geschichten erfand und sie mit bekannten Motiven vollstopfte, ist damals auch nicht Zeichen eines Originalgenies, sondern des wurzellosen Dilettanten. Er hatte sich so auch nur der Tradition begeben die in der Kontinuität der Stoffe liegt und mit solcher Eigenbrödelei es doch nicht bis zur Individualität, sondern nur bis zur Schrulle gebracht.

Wie er nach rückwärts keine Tradition hat, so hat er auch trotz seiner hervorragenden Stellung keine Schule gebildet. Der Eindruck der HIBALDEHA-Stücke kam auf dem Umweg über ihn doch nur den englischen Komödianten zugut: also der neuen Tradition die ihn selber beeinflußt hatte. [Daß er stofflich geplündert wurde (vergl. Weilen der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts, S. 158, Wien 1887) ist noch keine Beeinflussung.] Selbst das Werk das aus seiner nächsten Nähe stammt, Tragödia von einem ungerechten Richter, ist mit seinen Versen, seinen hundertundneunzehn Rollen und seinem allegorischen Apparat entstanden aus dem Geist der Hans Sachsischen Tradition und von den englischen Komödianten so gut wie unbeeinflußt. Wie sehr der Herzog allein stand und seine Prosa als Schrulle empfunden wurde zeigt, daß seine eigenen Verehrer gegen ihre Neigung zwei seiner Stücke in Knittelverse übertrugen. »Ob nun wol ich gerne bekenne, daß sie mir besser gefalle im forma solutae orationis, in welcher sie vom Autore publiciret, so hab ich doch dem Reymbegirigen Leser wilfahren wollen und denselben nach meinem geringen Vermögen fleißig in Teudsche Reim transferiret und übersetzet,« schreibt Sommer in seiner Vorrede zur Verdeutschung (Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, herausgegeben von Holland, Stuttgart 1885, S. 557).

Die Prosa fand man damals offenbar exotisch, dadurch zugleich anziehend und abstoßend. Merkwürdig ist wie diese beiden Stücke bloß durch die Reimform sofort wieder in die Tradition zurückgetreten scheinen die von Sachs zu Ayrer führt, und zwar als eine vor-Ayrerische Stufe. Wenn nicht die Bühnenanweisungen umfangreicher wären und auf ein Berufstheater hindeuteten, wie sie aus den Prosastücken des Herzogs übernommen sind, und wenn man nur diese beiden gereimten Stücke ohne Vorwort besäße: niemandem käme die Idee, diese Stücke

auf englischen Einfluß zurückzuführen. Das bedeutet nicht etwa daß die Sprache dabei das Äußerliche ist, sondern daß sie die Hauptsache ist, daß die geistige Form für die Erkenntnis der Filiationen und Einflüsse wichtiger ist als die Stoffe und Motive. Der Einbruch und das Überhandnehmen der Prosa im Drama bedeutet den Abbruch der Tradition, und es war ein so eigensinniger und isolierter Mann wie der Herzog dazu nötig, um von sich aus und, was wichtiger ist, von der Literatur aus diesen Schritt zu wagen. [Der Ulmer Präzeptor Merck, dem die Manier der englischen Komödianten auch zusagte, getraute sich z. B. diesen Schritt nicht . . vgl. Creizenach CXVI.] Er setzte sich damit zwischen zwei Stühle, half das Theater verselbständigen und die Macht des Theaters vermehren, ohne der Literatur neues Blut zuzuführen.

Die erste Verarbeitung des Komödiantenwesens innerhalb der deutschen Tradition spürt man bei Ayrer: er bildet noch eine dünne Brücke zwischen dieser Tradition und dem neuen Theater. Aber die Brücke selber zeigt nur daß der Abgrund da ist, und wenn der norddeutsche Herzog durch seine Produktion uns lehrt daß die Tradition abgebrochen ist, so machen die Stücke des süddeutschen Notars begreiflich warum sie nicht mehr fruchtbar war. Der Ausgangspunkt beider und die Art der Anregung sind verschieden. Der Herzog wurde erst inspiriert durch den Eindruck der Komödianten: ihre pompösere Buntheit, Stoffmasse und Gewandtheit brachte ihn auf den Gedanken solche Vorzüge auf seiner Bühne mit eigenen Werken zu erreichen. Niemals wäre er vom damaligen deutschen Drama aus zur Produktion gekommen. Daß er, einmal zur Arbeit gelangt, als Deutscher nicht umhin konnte sich der geläufigen Traditions-elemente auch zu bedienen, ist begreiflich: die Bibel und das Lehren stak ihm auch im Blut, wie allen Deutschen, mochte er auch eigenwillig und Fürst sein. Was er schreiben wollte, waren Stücke nach dem Muster der gewandten Fremdlinge.

Ganz anders Ayrer: als Sohn Nürnbergs und eingegliedert in ein festes Gemeinwesen, war er von vorn herein der Freiheit und den Versuchungen nicht ausgesetzt die den Fürsten lockten, der auf seiner eigenen Bühne experimentieren konnte so viel er wollte. Wenn ein Nürnberger am Ausgang des 16. Jahrhunderts sich zu dramatischen Versuchen angeregt fühlte, so mußte er sich noch selbstverständlich im Bannkreis des Hans Sachs befinden. Das Fastnachtsspiel, wie es

Sachs ausgebildet hatte, gehörte nicht nur zu den bestimmenden literarischen, sondern zu den Sinneneindrücken jedes geistig regen Nürnbergers, es war lokale Tradition und beinahe atmosphärischer Bestandteil des Nürnberger Lebens. Ayrer kam denn auch von dieser Tradition her, und mit Hans Sachs hat er außer dem Knittelvers, der das Ethos bestimmt, die lockere Hand und den Stoffhunger gemein, der alle Zonen nach Material durchsucht, um dem Publikum lehrreiche Geschichten vorzuführen. Von Sachs unterscheidet ihn vor allem sein Mangel an innerer Beteiligung, an dem lehrhaften Wohlwollen das diesen mit seinen Stoffen wie mit seinem Publikum verbindet und die Luft bildet woraus er redet. Wenn des Schuhmachers Werke noch alle zusammengehalten sind durch jene weltfreudige Stimmung, daß es so viele merkwürdige Dinge gibt die man seinen lieben Landsleuten mitteilen kann, so hört man bei Ayrer bereits den Mechanismus klappern und fühlt an seinen geschickten, aber durch und durch kalten Arbeiten, daß sie nicht mehr aus einem Lebensgefühl heraus geschaffen sind, sondern aus der selbständig und erstarrt weiter rollenden Tradition. Das Wesen aller Epigonen-literatur: daß sie geschrieben ist, weil es Literatur gibt, weil einmal gerufene Geister nicht dann aufhören, wenn ihr Dienst getan ist! Ebenso ist sein Stoffreichtum selbständig geworden: während Hans Sachsens Geschichten irgendwie etwas vom »Lauf der Welt« zeigen, sind Ayrers Dramen eben Geschichten bei denen es zu gaffen gibt, unterhaltend, aber eigentlich willkürlich und sinnlos.

Dieser Verfassung kamen die englischen Komödianten entgegen, und auf der Stoffsuche waren Ayrer ihre bunten handlungsreichen Geschichten freilich willkommener als andere: doch nicht die Begegnung mit ihnen hat ihn zum Dramatiker gemacht, wie den Herzog. Was er ihnen dankt ist vor allem stofflicher Natur: die neuen Stoffe brachten von sich aus größere Dichte, Buntheit und rascheres Tempo in seine Stücke, über Hans Sachs hinaus, und die neue Bühnentechnik (wozu auch die erweiterte Rolle des Hanswursts gehörte) mußte ihm Vorbild und Vorzug sein. Doch kam er von der Literatur her, und es ist fraglich ob er an Aufführungen gedacht hat, ob seine Stücke nicht vielmehr demselben Bedürfnis entsprachen wie die Stoffsammlungen: die Romane, Volksbücher und Schwankbücher der Zeit. War doch inzwischen selbst

das Hans Sachsische Drama zur Literaturgattung mechanisiert worden. Als nach Ayrers Tod sein Opus Theatricum herausgegeben wurde, zu einer Zeit da die englischen Komödianten fast keine heimisch-deutsche Dramatik mehr anzuregen fanden, sondern bereits ihre Theaterherrschaft ausübten, galt es immerhin als eine Empfehlung seiner Stücke, daß »alles nach dem Leben angestellt sei« und daß man sie »auf die neue englische Manier persönlich agieren und spielen« könne. Die Empfehlung selber zeigt daß dies nicht der Ursprung und Sinn dieser Stücke war, sondern eine angenehme Zutat. Es ist also falsch wenn man Ayrer, bloß weil er mehr englische Stoffe übernommen hat als Heinrich Julius, für stärker von den Komödianten beeinflußt hält als diesen. Wer in den Formen und nicht in den Stoffen das Entscheidende sieht, wird als das eigentliche »Opfer« des englischen Einflusses den Herzog ansehen, nicht Ayrer. Den Herzog hat das »Theater« zum Literaten gemacht, die englischen Komödianten zum Stückeschreiber, während den Ayrer das Stückeschreiben erst auf englische Komödien gebracht hat. Der Herzog ist ein Nachahmer, ohne die Engländer überhaupt als Schriftsteller nicht zu denken, Ayrer ist bloß Benützer, wäre ohne die Engländer bloß nicht ganz so wie er ist. Eben weil der Herzog nicht aus einem ihm geläufigen Leben oder einer Tradition heraus schrieb, sondern visàvis von etwas ihm Fremden, das seine Phantasie schlug, haben ihn die Engländer nur verführt, verwirrt, vereinzelt. Da Ayrer von einer Tradition herkam, hatte er Boden unter den Füßen, auf seinem Weg haben die Engländer ihn gefördert, dem Stoffsucher Stoff geliefert, ohne seine Sicherheit zu stören. Gerade durch Sicherheit, Gewandtheit, Unbefangenheit ist er, in seiner Tradition wurzelnd, dem Herzog überlegen, der ihn an menschlicher Bedeutung überragt. Dichterischen, ja nur literarischen Wert haben Beider Werke nicht: doch historisch sind uns die Werke Heinrich Julius' wert als Zeugnisse einer bedeutenden Willkür, eines eigensinnigen Versuchs, um ihrer Einzigkeit willen, und die Ayrers als das letzte Vermächtnis einer bedeutenden Tradition. Sie sind der letzte, wenigstens quantitativ beträchtliche literarische Ausdruck deutschen Renaissance-bürgertums vor seinem Untergang im Krieg, wie Heinrich Julius ein erster verlorener Vorläufer des aufgeklärten Despotismus. Um Ayrers Arbeit ist die Melancholie untergehender Trefflichkeiten, um die Arbeit des

Herzogs die nicht eingelöster Verheißungen. Der eine ist ein matter Erbe, der andere eine Frühgeburt. Der eine ist der Benützer, der andere das Opfer seiner Zerfallszeit, einer freud- und hoffnungslosen Welt, in der es wohl noch ein Denken gab, aber keinen Sinn, ein Lachen, aber keine Heiterkeit, Leiden, aber keine Tragik, und in der alle großen Schicksale zu wüsten Begebenheiten, alle starken Leidenschaften zu dumpfen Begehrlichkeiten entarten mußten . . eine Welt in der aus dem englischen Drama das Repertoire der englischen Komödianten werden mußte, und aus einem Krieg ein Greuel wie der dreißigjährige. Es sind die deutschen Zeitgenossen Shakespeares von denen wir sprechen: und vielleicht macht nichts den Unterschied der Erbschaften welche die Reformation den Deutschen und die Renaissance den Engländern hinterlassen so traurig klar als ein Vergleich der Werke Shakespeares mit den besten seiner deutschen Zeitgenossen. Das ist nicht bloß ein Unterschied der Talente, sondern der Kulturen. Wer unbefangen die Leistungen der Deutschen um 1600 betrachtet, wird in dem großen Krieg nicht mehr die Ursache des deutschen Unglücks, die Zerstörung aller Keime und Überlieferungen sehen, sondern nur die Folge und den letzten Ausbruch der Krankheit die bereits alles ergriffen hatte. Die damalige Geschichte der Shakespeare-dramen ist nur ein Symptom desselben Zerfallsprozesses der den Krieg erzeugte und ihn so fürchterlich machte. Man könnte auf diesem engen theatergeschichtlichen Gebiet Schicksale vorgebildet sehen die der Krieg auf politischem über Deutschland gebracht: in Ayrer den Zerfall des deutschen Bürgergeistes, in Heinrich Julius die Entfremdung der deutschen Fürsten, im Erfolg der englischen Komödianten die Fremdherrschaft, in allen dreien Verwelschung, Verstofflichung, Entvolkung, das Erlöschen der bauenden, bindenden, begeisterten und begeisternden Kraft, die aus menschlichen Fähigkeiten erst ein Ganzes, im Menschen Stil, im Volk Kultur schafft. Fähigkeiten aller Art waren genug da, und Begabungen hatte der Krieg eher geweckt als vertilgt, aber ihnen den Boden geraubt, das Pathos zerstört und nur Zwecke und Ziele gelassen. An Stelle des Müssens und der Fülle trat der gute Wille und die Berechnung und von diesen aus begann denn auch der Wiederaufbau einer Literatur aus den Trümmern.

# II: DER RATIONALISMUS

MAN darf den Dreißigjährigen Krieg also nicht als eine plötzliche Kluft betrachten, in der ohne Übergang alles Vorherige versinkt, an deren andrem Ufer alles neu gebaut werden muß. Vielmehr ist er selbst nur die Krise eines Krankheitsprozesses in der die lang vorhergehende Zersetzung der Kräfte und Stoffe sich rascher vollzieht und an deren Ende wir dann deutlicher die eingetretene Veränderung wahrnehmen. Dabei wird denn der häufigste Historikerfehler gemacht: das post hoc mit dem propter hoc zu verwechseln. In der lebendigen Geschichte gibt es aber keine solchen plötzlichen Abschnitte und darum sind alle rein chronologischen Periodisierungen, wenn sie über Handwerks- und Gedächtnismittel hinausgreifend zu geistigen Konstruktionen führen, gewaltsam. Wie auf der Erde schichten sich die geistigen Zeitalter nebeneinander und ineinander, ohne nach der Jahreszahl zu fragen, und es gibt keine geistige Tendenz die man mit einem geschichtlichen Abschnitt als auf einmal abgetan bezeichnen könnte. Wenn wir beim Dreißigjährigen Krieg einen Abschnitt machen, so geschieht dies nicht, weil damit die Tendenz die im vorigen Abschnitt behandelt wurde zu Ende wäre, sondern weil mit dem Krieg eine neue einsetzt oder vielmehr zur Macht wird, die sich historisch greifen und darstellen läßt. Kräfte und Tendenzen: das sind die Formen unter denen die Geistesgeschichte allein Zeitalter wahrnehmen soll, nicht empirische Begebenheiten, Abschnitte oder gar Jahrzehnte. Wir haben darum die Äußerungen des englischen Komödiantenwesens und ihre Wirkungen als ein geistiges Kontinuum im vorigen Abschnitt behandelt, weil sie vor dem Dreißigjährigen Krieg als Macht und als Symptom bereits auftraten, obwohl sie kalendermäßig vielfach nach den Äußerungen der jetzt zu besprechenden Richtung zu verzeichnen sind: sie sind geistig früheren Ursprungs und schichten sich nur in die geistig spätere Welt hinein. Nähmen wir die einzelnen Werke als in sich abgeschlossene Inhalte, so würden wir uns an die Kalenderzahl halten dürfen und den geistigen Zusammenhang ohne Gefahr zerreißen. Bei der symbolischen Behandlungsart, der die einzelnen Werke nur Symptome von Prozessen und Kräften sind, geht dies nicht an. Wer die Tendenzen als die Einheiten und deren Darstellung als den Inhalt der

Geschichte ansieht, in der Geschichte nicht die Zusammenstellung gewordener Fakten und Dinge, sondern die Erkenntnis des Werdens und Fließens selbst sieht, begreift die Zeit nicht als eine mathematisch einteilbare Länge, sondern als ein unteilbares substantielles Fließen. Dies wird die erste Wirkung sein müssen die Henri Bergsons Philosophie auf die Geschichtswissenschaft haben kann.

Das Zeitalter der englischen Komödianten hört erst mit Gottsched allmählich auf, ja, einige Reste dieses Zeitalters leben noch auf Jahrmärkten und in Kinderstücken fort, genau wie unsere heutige Schundliteratur noch ins Zeitalter der Räuberromane gehört und die durchschnittliche heutige Jambenproduktion in das Epigonenzeitalter, das mit Nietzsche bereits sein Ende gefunden hat. Der uns erhaltene Bestrafte Brudermord und der deutsche Romeo gehören trotz der äußeren Merkmale späterer Abfassung einer früheren geistigen Stufe an als der Peter Squentz des Gryphius. Und als Gottsched etwa hundert Jahre nach Opitz abermals eine kritische Erneuerung der deutschen Literatur und des Theaters versuchte, hatte er immer noch mit den Resten dieses Zeitalters zu kämpfen, das neben Opitz, aber von ihm ignoriert, wenn man von einigen verächtlichen Seitenblicken in der Deutschen Poeterei absieht, fortbestand.

So wenig die Neuordnung der deutschen Literatur die sich an den Namen Opitz knüpft die vorhergehenden Tendenzen beseitigte (sofern sie nicht schon von selbst erloschen waren), so wenig fängt die Tendenz der er zum Sieg verhalf mit ihm an: doch erst bei ihm kam sie zu Ausdruck, Werk und Macht. Sobald der Verfall fühlbar wird, regen sich auch jene Absichten von oben herab zu bessern oder wenigstens auszuweichen, indem man etwas anderes bringt. Überall wo die Höfe, der reisende Adel unter dem Einfluß der vorgeschrittenen romanischen Kulturen, vor allem der italienischen, sich um Literatur kümmerten, wie am Stuttgarter oder am Heidelberger Hof, gibt es Versuche durch Nachahmung der als besser erkannten Formen eine neue Konvention zu schaffen. Weckherlins Oden ragen durch das Talent ihres Verfassers hervor. Andere, wie Zinkgref, kamen nicht über die gute Absicht hinaus. Opitz allein griff das Werk als Aufgabe an mit der Bewußtheit des Gelehrten und Kritikers und der Energie des Organisators. Er sah daß ein Verfall da war und er suchte nach Mit-

teln ihn aufzuhalten oder zu beseitigen: er hatte im Gegensatz zu allen schreibenden Zeitgenossen einen geistigen Zweck der auf das Allgemeine ging und die nötige Ausrüstung diesen Zweck zu erfüllen. Es handelt sich dabei nicht um eine neue Schöpfung, sondern um eine neue Ordnung, nicht aus einem Überfluß des Lebens, der zu neuen Formen gerann, weil er ein neues Wesen war, sondern aus dem Gefühl und der Erkenntnis eines Mangels dem man abhelfen müsse ist diese Opitzische Neuerung entstanden. Das schmälert ihr Verdienst nicht, man muß es nur wissen, damit man sein Werk nicht an Neuschöpfungen mißt und ihm derart unrecht tut. Nicht neues Blut zuführen konnte er, nur Arznei eingeben.

Seine Bestrebungen, gegen den Verfall gerichtet, sind eben doch aus dem Verfall selbst hervorgegangen, selbst Zeichen des Verfalls. Wahre schöpferische Erneuerungen kommen nicht aus der bloßen Reaktion gegen die Zerrüttung — wie sehr sie auch, sobald sie in Erscheinung treten, als solche wirken mögen — sondern aus einem ursprünglichen Erlebnis. »Nur aus dem Fernsten her kommt die Erneuung« — aus einer großen Gesundheit, die sich mit eigener Kraft der Krankheit entgegenstellt oder die Krankheit verwandelt. So waren Klopstock, Goethe, George Regeneratoren aus einem neuen Erleben heraus. Opitz, Gottsched, selbst Lessing haben nichts Neues erlebt, sondern nur deutlicher, reiner, tiefer, weiter, energischer gesehen was fehlte, und sie waren besser gerüstet als andere, wegzuräumen, zu ordnen oder herbeizutragen was bessern konnte.

Wir haben den Zerfall darin gesehen daß der Organismus in seine Teile zerfiel, daß Stoff und Apparat sich selbständig machten. Die Komödianten verwandelten alles was sie anpackten einerseits in Rohstoff, andererseits in Betrieb. Ihre Geschichte ist die Emanzipation des Leibes vom Geist. Die andere Seite des Zerfalls zeigt uns Opitz und sein Zeitalter: die Emanzipation des Geistes vom Leib. Das Heilmittel kommt nicht nur aus derselben Wurzel wie die Krankheit: es ist dieselbe Krankheit, nur ihr anderes Symptom. Mit Opitz beginnt der Rationalismus als treibendes und herrschendes Prinzip der deutschen Dichtung und bleibt unter den verschiedensten Verkleidungen herrschend bis in die Zeit des Sturm und Drangs. Wir verstehen hier unter Rationalismus diejenige geistige Haltung die aus dem Weltbild

und der Lebensführung alles als nichtseiend ausscheidet was nicht dem bloßen Denken zugänglich ist, was nicht als Erkanntes, Erkennbares ausgedrückt werden kann. Das seelische Dasein wird jetzt eine Funktion des Denkens, der Leib wird wegeskamotiert und damit die Leidenschaft, das Schicksal, das Erleben, das Zeugen: das Leben wird System. Dichten wird ein Machen auf Grund des richtig Erkannten, Kritik .. Erkenntnis der Regeln, der Muster ist die Vorstufe der Dichtung. Nicht zufällig finden diese Art Regeneratoren erst die Regeln, treten erst als Kritiker und Gesetzgeber auf und dichten dann erst nach ihren eigenen Sätzen. Das selbständig gewordene Denken erkennt also keine Dichtung als Ausdruck eines Erlebten an, weil es kein Erlebtes anerkennt, nichts was nicht aus dem Denken sich erklären, durch Denken sich packen, ordnen, leiten läßt, nichts Unmeßbares, Unberechenbares: daher die Regeln ... nichts Plötzliches, Neues: daher die Muster.

Hatte aber die Dichtung ihre Unschuld verloren, die nur aus dem Leibe kommt, nie aus dem Denken, so mußte ihr auch eine neue Begründung werden: ist Dichtung nicht Ausdruck eines Erlebens, wozu überhaupt dichten? So war die Aufgabe zugleich, der Poesie einen neuen Sinn zu geben: sie mußte belehren oder den Geist üben und beschäftigen. Sie war entweder eine Lehrstunde oder eine Turnstunde des Geistes: sie hatte Maßregeln beizubringen oder Gymnastik oder Stoff. Man kann diese neue Didaktik nicht streng genug scheiden von der alten, wie sie etwa Hans Sachs vertritt: dort ist die Lehrhaftigkeit kein Zweck, keine Aufgabe, sondern ein Trieb, sie gehört mit zu dem Erleben aus dem heraus Sachs dichtete. Wo der Trieb fehlt stellt sich der Zweck ein.

Der Mangel an Unschuld, an gutem Gewissen ist ein Hauptzeichen dieser rationalistischen Literatur, mögen auch die einzelnen Autoren als Individuen mit dem größten Behagen arbeiten. Selbst die rohesten Machwerke des sechzehnten Jahrhunderts kommen aus irgend einem wenn auch noch so subalternen oder gemeinen Trieb des Gesamtlebens und spüren ihr Recht in sich. Wenn sie lehrhaft sind, so ist dies eben ihr Temperament, wenn sie roh sind, so ist das ihr Ethos. Alle Opitzische Literatur hat ihren Schwerpunkt, ihre Begründung außerhalb ihrer selbst: bricht ja einmal, wie bei Fleming, bei Günther, bei Gerhardt,

bei Silesius, bei Kuhlmann, ein irrationeller Ton durch, so geschieht es malgré lui. Niemals ist der Ausdruck innerer Not der Sinn und Zweck dieser Dichter, sondern sie wollen entweder erbauen durch Erhebung des Geistes, d.h. Hinlenkung auf erhabene oder heilige Gegenstände, oder unterhalten: Ermunterung des Geistes durch scherzhafte Gegenstände, oder belehren durch Mitteilung merkwürdiger Gegenstände, sie wollen strafen oder anregen oder mahnen oder ergötzen.

Die Formen unter denen dieser allgemeine Rationalismus sich versteckte wurden bedingt durch die jeweiligen Muster die man nachahmte: Spanier, Italiener, Holländer, Franzosen ... daß man nachahmte, war schon bedingt durch die Ausscheidung jedes Erlebens: denn woher nehmen und nicht stehlen? Die Fremdherrschaft nach dem Dreißigjährigen Krieg hat diese Nachahmung nicht erzeugt, die Fremdwörterei und die Nachäfferei (und ihre Gegenwirkung, den ausgeklügelten Teutonismus): sie kam der Nachahmung nur entgegen, lieferte das Material, sie war das notwendige Ergebnis dieser Seite des Zerfalls. Der Geist der sich vom Leib emanzipiert hat, also nicht mehr vom Gesamtleben seine Gesetze und Substanzen empfängt, muß sie — horror vacui — von außen empfangen. Während also die Sinne mit roher Unbefangenheit ihre unverantwortliche Nahrung außerhalb der Literatur beim Theater oder bei der Oper suchen [die Oper als sprachliches Gebilde, als Kunstform ist von der Literatur aus gesehen ein Zeichen der Entgeistung, der Verstofflichung . . wo sie siegt geht das Drama zugrunde] schafft sich der Geist von Opitz ab bewußt, befangen und künstlich seine intellektuelle Welt, staffiert sie mit allen Surrogaten der Sinnenwelt aus, indem er das was früher des Leibes, der Sinne Nahrung war, als Dekoration verwertet (Schwulstepoche).

Dies geschah durch einen geistigen Nebenprozeß, den für sich eine eigene Literaturrichtung, eben die zweite schlesische Dichterschule, vertritt: die Intellektualisierung der Sinnlichkeit. Wie man die Triebe auf Zwecke, die Kräfte auf Regeln, die Schöpfungen auf Muster abzog, so zog man die Erscheinungen der Natur ab auf Vorstellungen und benutzte diese Vorstellungen, um in versetzbaren Bildern zu denken und zu reden, wo man nicht in Begriffen reden wollte. Denn die Phantasie ist keineswegs ausgeschaltet, nur ist sie nicht mehr Einbildungs-

kraft, d.h. die Fähigkeit das Chaos zu formen, das Nichts zu benennen: sie ist das Mittel die kahlen Gerüste des Denkens mit bunten Lappen aufzuputzen, durch Konkreta die nackten Abstrakta scheinbarer und anmutiger zu machen. Damals hat »Phantasie« jenen Sinn bekommen, daß man darunter das Spiel mit Bildern statt das Erschaffen von Bildern versteht. Sie ward maskierter Verstand, das Surrogat für die Sinnlichkeit, das Arsenal der Vorstellungen.

Mußte die Poesie jetzt durch Zwecke gerechtfertigt werden, so war sie dem Wesen nach nicht mehr unterschieden von der Rhetorik, sie gehörte zu den Redekünsten: nur mit dem Unterschiede, daß der rhetorischen Leistung in jedem Falle ein bestimmter, greifbarer Zweck zugrunde liegen mußte, während der Poesie Belehrung, Erhebung, Unterhaltung allgemein zukam. Durch die Zweckhaftigkeit änderte sich vor allem der Sinn des Verses. War er nicht mehr der Ausdruck gesteigerter Stimmung, gehobener Fülle, also Umsetzung eines Leiblichen ins Geistige, in Rhythmus, in Bewegung: was hatte er dann für einen Wert, wozu überhaupt in Versen schreiben, wenn die Aufgabe der Dichtung rational ist? Der Vers ward zum bewußten rhetorischen Mittel, statt einer Bewegung der Seele drückte er jetzt eine Absicht des Verstandes aus. Der deutsche Alexandriner, dessen Herrschaft jetzt beginnt, bedeutet positiv ein rein logisches Gebilde, negativ die Unterdrückung der irrationellen Regungen. Die Silbenzählung, die Zäsur, die Zweischenkeligkeit, alles sind gleichsam Zollschranken, Mittel des wachsamen Verstandes zur Kontrolle des Sprachmaterials. Dieser Alexandriner bedeutet den vollkommenen Sieg der Metrik, des Rechnens über die Rhythmik, die Bewegung, des Kontrollierbaren und Wiederkehrenden über das Unberechenbare, Schöpferische: eine wahre Polizei des Intellekts, der gelungenste Versuch die Sprache aus dem Bereich des Leiblich-seelischen unter die Kontrolle des Verstandes zu bringen — sehr im Gegensatz zum französischen Alexandriner, der (wiewohl auch berechenbarer als der Blankvers) doch viel mehr ursprünglicher Ausdruck eines logischen Temperaments ist, eines angeborenen Sinnes für Symmetrie und Faßlichkeit, für welchen Logik und Vernunft Geblüt und Naturell, nicht Pflicht und Mittel ist. Dem deutschen Temperament, das sich diesem logischen Zwang unterwarf, war er aber gerade entgegengesetzt, und darum ist er in Deutschland

nie eine Form geworden, immer eine Fessel geblieben, eine Form höchstens in dem mechanischen Sinn, daß einem Stoff von außen her eine Gestalt aufgepreßt wird, nicht in dem allein künstlerischen, als Auswirkung inneren Wesens.

Da die Sprache nicht nur dem Geist dient, sondern ihn schafft, so ist diese Veränderung des Verses für die Geschichte Shakespeares in Deutschland kaum minder wichtig als die Entwicklung der dramatischen Technik selbst. Daß die dichterische Sprache selbst in ihrem Kern zerstört wurde war verhängnisvoller als alle Theorien von Nachahmung der Muster und Befolgung der Regeln. Das erstemal wurde die deutsche Verssprache unter ein ihr im Innern feindliches Gesetz gestellt. Aller Zwang der mittelhochdeutschen Strophenformen ist dagegen nur scheinbar, abgesehen davon daß er hervorging aus einem Weltgefühl das die Süßigkeit des künstlichen Zwanges selbst auskostete und in der willigen Gebundenheit erst seine Bewegung und Freiheit genoß. Der Rittergeist war ein durch und durch formierter und schuf sich seine schmiegsamen Gliederungen und Bindungen, und wenn er den französischen Einfluß in sich nahm, so war ihm der gemäß. Es gab ja damals eine Weltgesinnung, die beide Völker verband — das Rittertum war kosmopolitisch. Das Geklapper der Meistersingerei ist dann freilich die Erstarrung eines ursprünglich lebendigen Kleides an einem nicht mehr gemäßen Körper: auch nicht von außen aufgepreßt, nur durch den Zerfall von innen her fremd geworden: Ritterrüstungen in welche Bäckermeister hineingewachsen waren.

Die Reform des Opitz brachte eine äußere Form für einen völlig formlos gewordenen Geist, sie rettete ihn dadurch vor dem Zerfließen, hielt ihn solange zusammen, bis er kräftig genug war den mechanischen Druck zu sprengen: dies ist eine der guten Seiten dieser trostlosen Zwangsjahrhunderte. Sie hatten eine zusammenhaltende Kraft ... während der emanzipierte Geist seine rationellen Orgien feierte, hatten die dumpfen, nun kaltgestellten Lebenskräfte die Zeit unterirdisch sich wieder zu sammeln, zu neuen Gebilden sich im Schlaf zu organisieren und dann, wenn ihre Stunde gekommen war, mit unerhörter Gewalt hervorzubrechen. In der Zeit von Opitz bis Klopstock wurde viel Geist, aber keine eigentliche Lebenskraft in der Literatur verbraucht. Diese ganze Dichterei (mit wenigen Ausnahmen in der Lyrik, besonders der

geistlichen, und dem einsam kräftigen Grimmelshausen) wurde ohne Leidenschaft gemacht, und wenn auch die Dichter dabei schwitzten: Seelenleben wurde keins dabei erschüttert. Eine Produktion von so gemächlicher Breite, Harmlosigkeit, Geschwätzigkeit und Spielerei war nur möglich, wo kein Pathos war: denn das Pathos, das die Völker schafft, verbraucht sie auch — darum sind Blütezeiten immer kurz.

Noch einen anderen Gewinn hatte dieser neue Zwang: er gab der Sprache größere Gewandtheit und weiteren Vorstellungskreis durch die Zuführung des vielen fremden Denk- und Vorstellungsstoffes. Zierlichkeiten, geistreiche, galante, höfliche, pompöse, sinnige, feine frivole Dinge zu sagen, überhaupt Beziehungen der Geselligkeit auszudrücken, wird sie jetzt erst geschmeidig — wie noch immer höfischer Zwang bessere Manieren erzeugt hat. Der Sprachschatz wurde erweitert, nuancen- und stufenreicher, freilich nicht im eigentlich dichterischen Sinne, nur im rhetorischen. Als rhetorische Leistungen, als Mache sind einige Gedichte Hoffmannswaldaus gar nicht hoch genug zu schätzen. Als Handwerksmittel, als Wörter-arsenal, als Rhetorik hat die Sprache in dieser Zeit durch Schmeidigung und Assoziationsfähigkeit ebensoviel gewonnen als sie an Frische, Mark, Unschuld und Fülle eingebüßt hat. Eine bessere Konvention war geschaffen, und gegenüber dem was als deutsche Sprachleistung um 1600 möglich war, durfte Opitz mit Grund sich als Erneuerer rühmen.

Übrigens war Opitz und sein Zeitalter nicht einmal gewillt durch Aufstellung der Regeln und Muster sich aller Vorteile zu begeben welche die außerliterarische Produktion etwa bieten konnte, und selbst wenn er im Prinzip sich noch so streng und hochmütig von diesen Niederungen hätte absondern wollen, so konnte er doch sich den Einflüssen nicht entziehen die davon bereits in die Atmosphäre übergegangen waren. Das neue Theater- und Opernwesen mit seinem größeren Dekorationsprunk und der massiveren Sinnenwirkung hat sich der ganzen Dichtung von Opitz ab auf die Phantasie geschlagen, den Schwulststil beeinflußt, und es wäre eine lohnende Spezialarbeit, in der Sprache Lohensteins all die Gleichnisse und Wendungen aufzusuchen die ohne den Theaterprunk nicht denkbar sind. Lohensteinische Farbigkeit ist Kulissen-farbigkeit. Und wer etwa ein Werk Lohensteins mit irgend einem aus dem sechzehnten Jahrhundert vergleicht, wird

erkennen daß hier mit Faltenwürfen und Farbeneffekten gearbeitet wird die vor dem Eindringen der englischen Komödianten nicht möglich waren. Abgesehen von den sprachlichen Verzierungen ist dies eine wohl unterbewußte Wirkung des Theaters.

Die Literatur profitierte dabei begreiflicherweise vom Theater mehr als das Theater von der Literatur: denn die Literatur, rhetorisch geworden, also auch auf Wirkung aus, konnte die Phantasie-lappen vom Theater gut als Mittel brauchen, aber was sollte das ganz auf Schau und Sinne gestellte Theater mit dem Geist der Rhetorik, den Lehren der Literatur anfangen? So kam es daß wohl eine theatralische Literatur entstand, aber kein literarisches Theater, daß die szenische Produktion zur Darstellung wesentlich auf die Schulbühne angewiesen war. Die Beziehungen der Literatur zum Theater konnten aber schon deswegen nicht ganz abgebrochen werden, weil der Hof, der die Konvention bestimmte, des Theaters als Zierrats ebensosehr bedurfte als der Literatur: so hat schon Opitz selbst eine Oper schreiben müssen auf Anlaß einer Hoffestlichkeit. Sofern die Schriftsteller um des bloßen Unterhaltes willen Dekorateure sein mußten, fanden sich Geist und Leib künstlich und gezwungen wieder zusammen: die Opern- und Singspiel-produktion, zum Teil von literarischen Größen bestritten, ist das Feld das sie hauptsächlich vereinigte. Das Singspiel ist recht eigentlich die Zwischen- und Zwittergattung, die Brücke zwischen Literatur und Theater, die der Hof zu schlagen wußte, wobei literarische Aspirationen in den Dienst der Sinne gestellt wurden. Dafür ist die Allegorie die gegebene Maschinerie: ein Sinnending, das ein Gedankliches vorstellen soll. Nun beginnt die Blütezeit der allegorischen Ausdrucksweise, die nicht nur das Singspiel, sondern alle Zweige der Literatur, auch den Roman durchdringt — auch aus jenem Bedürfnis den entgeisteten Sinnen und dem entsinnlichten Geist zugleich genug zu tun durch etwas das zugleich scheint und bedeutet: das man ansieht, um sich dabei etwas zu denken, und bei dem man sich etwas denkt, um die Phantasie zu beschäftigen. Wo der Leib entthront war, wurde symbolisches Gestalten unmöglich.

Das Theater, auf Schau und Wirkung aus, hatte aus Shakespeares symbolischem Weltbild ein buntes Stoffkonglomerat gemacht. Was wird die Literatur daraus machen bei ihrer Suche nach Zweck und

Lehre? Auch von hier aus führte ein Weg aus der Literatur zum Theater, keiner aus dem Theater zur Literatur. Hatte die Phantasie Mittel gefunden sich der Stoffe und Farben des Theaters zu dekorativ-rhetorischen Zwecken zu bedienen, so fand die Vernunft Mittel aus den Handlungen der Bühne Lehren abzuleiten. Aus dem Theater ließen sich Nutzanwendungen für die Zuschauer ziehen, und in der Tat war die rationalistische Ausdeutung des Dramas als eines Lehrinstitutes schon im Aristoteles ermöglicht. Zunächst genügte es in dem Theater ein Institut zu sehen das ein nützliches Bild vom Lauf der Welt gebe. Es ist bezeichnend für den Geist des Rationalismus, wie ihn Opitz vertrat, daß er keine der Verführungen zurückwies womit die Sinnlichkeit zu verlocken war, und es gelang ihm alle Kräfte dieser Art zu intellektualisieren und in seinen Dienst zu stellen. Das Theater gehörte zu diesen Verführungen und so wurden teilweise auch seine Mittel zweckmäßig eingeordnet in das Gefüge des Rationalismus. Die Formel dafür war: das Drama als Bild des Weltlaufes. Hat übrigens doch das Drama auf seiner höchsten Stufe sich in diesem Sinne mißverstehen dürfen oder wenigstens gern gesehen daß man es so mißverstand. Man denke an Hamlets Worte an die Schauspieler. Dies konnte der Nebenzweck eines Dramas, eine erwünschte Folge sein, und der Schauspieler der auf die Ehre seines Standes hielt mochte stolz darauf hinweisen: aber daraus und deshalb entstanden ist Shakespeares Drama nicht, und in seiner deutschen Zersetzung war es nicht einmal mehr der Zweck. Der Rationalismus jedoch, wenn er das Theater einbezog in seine Reform, mußte, wie er der Poesie überhaupt eine moralische Begründung unterlegte, auch dem Theater eine geben und da war dies freilich die einzige Anknüpfung. Das Drama von Gryphius bis Gottsched ist eine Geburt aus dem Geist der Zweckmäßigkeit, mochte es immerhin, wie bei Lohenstein, münden in die unzweckmäßigste Phantastik. Alle früheren Lehrdramen wurden nicht als solche geboren, selbst das Schuldrama nicht. Die vorläufigen oder nachträglichen Begründungen, Empfehlungen, Verteidigungen dürfen uns über den Impuls nicht irren. Jetzt erst dient das Drama nicht nur dem Rationalismus: es ist Rationalismus nach zwei Seiten hin: als Nachahmung der Wirklichkeit und als Lehrerin der Wahrheit.

Der Teil der Wirklichkeit mit dem es das Drama zu tun hat ist der

Mensch. Wir verbinden damit heute wesentlich den Begriff den das Shakespearische Drama uns suggeriert: der Mensch als eine innere, unteilbare Einheit lebendiger Kräfte, die als Handlungen, Leidenschaften, Eigenschaften ausstrahlen und auf äußere Einwirkungen reagieren, die man unter sich und mit den Gegenwirkungen als »Schicksal« zusammenfassen kann. Dieser Begriff Mensch ist erst neueren Datums, erst durch die Wiedererweckung Shakespeares nach Herder uns geläufig. Für das Zeitalter nach Opitz ist der Mensch ein intellektueller Träger bestimmter Eigenschaften, Begeher oder Erdulder bestimmter, durch das Bewußtsein regulierter Handlungen. Charakter ist nichts Einmaliges, Individuelles, sondern das jeweilige Zusammentreffen begrenzt und bewegbar gedachter Eigenschaften, die nach Graden verschieden sein können. Die Verschiedenheit der Charaktere ist nur die verschiedene Dosierung dieser Eigenschaften. Für das rationalistische Drama gibt es nur eine begrenzte Zahl von Charakteren: nämlich so viel als verschiedene Vereinigungen der Eigenschaften möglich sind. Dies kam natürlich nicht so mathematisch hell zum Bewußtsein, aber wenn ein Ästhetiker jener Zeit es unternommen hätte die Anzahl und Grade der Eigenschaften und die möglichen Permutationen festzustellen, um zu zeigen wie viel Charaktere es geben könne, so wäre dies durchaus im Geist jener Zeit gewesen, nicht als widersinnig erschienen und hätte eine Geltung erlangt worauf die dramatische Produktion festgelegt worden wäre. Noch heute wäre es möglich, auf Grund der erhaltenen Produktion einen solchen posthumen Kodex herzustellen, ein Netz auszuspannen das nicht nur die wirklich geschaffenen, sondern auch die möglichen Charaktere einfinge. (Thema für eine Doktorarbeit.) Übrigens ist noch der Gedanke Schillers, die möglichen tragischen Situationen aufzusuchen, durchaus in diesem Geist. Daß die Zahl der Charaktere dabei äußerst groß, diese selbst äußerst mannigfaltig sein könnten, ist gleichgültig. Der prinzipielle Unterschied ist der: daß für Shakespeare die Wirklichkeit ein unendlicher Born immer neuer, unberechenbarer Wesen ist, ein Meer »das flutend strömt gesteigerte Gestalten«: für jeden, auch den reichsten, Rationalismus aber der meßbare, begrenzte Tummelplatz einer begrenzten, übersehbaren Anzahl intellektueller Möglichkeiten. Die Welt als Schöpfung und die Welt als Ordnung! Im Zeitalter des Leibniz und des Spinoza ist Mathematik

die Grundkraft alles geistigen Treibens. Auch Gott ist der vernünftige Weltrechner.

Aus dieser Begrenztheit der Charaktere, die nur allegorisierte Eigenschaften oder Eigenschafts-komplexe sind, ergibt sich auch das Wesen der rationalistischen Typisierung gegenüber der Shakespearischen Individuation. Der Typus ist das Berechenbare, Immerwiederkehrende, vernunftgemäß Festlegbare, das Individuum ist das Neue, noch nicht Dagewesene, Nicht-Wiederkommende. Wenn es nun heißt, auch die Shakespearischen Individuen seien Typen, so bedeutet das: sie sind symbolisch, sie drücken ein über ihre gegenwärtige Erscheinung hinausreichendes Gesamtleben aus, aber doch ein einmaliges Gesamtleben, nicht eine wiederkehrende Proportion oder Relation oder Quantität. Das gleiche gilt von den Typen der Antike. Auch hier sind alle tragischen Helden individuelle Symbole. Nur trat das Individuum damals noch nicht als Selbstzweck auf, sondern nur als Vertreter von Gesamtheiten, die Welt ist einfacher, geschlossener, die Gesamtheiten sind eben im Altertum das Individuelle. Auch die griechische Typik kommt aus einer zusammenfassenden, vereinfachten Form des Erlebens, sie ist eine monumentale Versinnbildlichung: die rationalistische kommt aus dem mathematischen Bedürfnis alles in bekannte Größen zu verwandeln. Kurz, alle Charaktere der Griechen und Shakespeares sind Symbole, alle Charaktere des Rationalismus sind Allegorien.

Soviel von der menschlichen Wirklichkeit des rationalistischen Dramas als der Darstellung dessen was ist und sein kann. Als Lehre der Wahrheit hatte es darzustellen entweder das was geschieht oder das was sein soll. Denn die Moral ist für diese Welt nur eine Seite der Wahrheit, angewandte Wahrheit. Als Lehre der Wirklichkeit hatte das Drama es mit den Eigenschaften, als Lehre der Wahrheit mit den Handlungen zu tun, als Lehre der Wirklichkeit mit dem Menschen als Träger von Eigenschaften, als Lehre der Wahrheit mit dem Menschen als Begeher von Handlungen oder Erdulder von Schicksalen. Handlung ist in diesem Drama angewandte Logik, und Schicksal ist Kausalität. Aus demselben Material aus dem sich die Komödianten die stoffliche Lust am Geschehen holen, zimmert sich der Rationalist seine Maschinerie von Aktionen und Eigenschaften, um daran die Kausali-

täten zu demonstrieren, d. h. die Folgen dieser oder jener Handlungsweise. Um Kausalitäten im Drama darzustellen, also unterhaltend und dichterisch darzustellen, waren eben Handlungen das einzige Mittel, damit allein war das Drama vor dem Rationalismus schon gerechtfertigt. Es galt sich der Phantasie zu bemächtigen: diese war an sich eine nicht ganz legitime Kraft, sie war aber nun einmal da und nicht auszurotten und mußte daher in den Dienst der Vernunft gestellt werden. Und da gab es kein besseres Mittel als durch handgreifliche Darstellung von Kausalitäten die Lehren und die Beispiele des Weltverlaufs zu bringen. Ob die Moral (die Folgerung, der Hinweis auf Gut und Bös, d. h. auf Nachahmenswertes oder Nicht-Nachahmenswertes) impliziert oder expliziert wurde, hing von Technik und Laune der Autoren ab: der Sinn war sie bei allen. Handlungen sind hier also keineswegs von Menschen ausgehende Kräfte und Taten, sondern die Maschinerie der von Gott aufgezogenen Weltvernunft (Wolffs »Weise Verknüpfung«, Leibniz' »Prästabilierte Harmonie«!). Die Menschen sind nur die Räder der Maschine. Handlungen sind angewandte Logik, Psychologie ist Dialektik. Die Kausalität macht die Schicksale, und die Logik macht die Handlungen. Der Inhalt dieser Dramatik ist also: zu zeigen entweder wie bestimmte Eigenschaften handeln oder was aus bestimmten Handlungen für Folgen entstehen. Diese Stücke kann man einteilen in solche die vor allem Eigenschaften und solche die vor allem Handlungen vorführen wollen. Natürlich gibt es Mischgattungen. Das Sittenschilderungs-drama, das Lustspiel, vor allem des Gryphius, gehört meistens zur ersten Gattung, das heroisch-bombastische Trauerspiel meistens zur zweiten. Das erstere war unterhaltender, das letztere erhebender. Im ersten wurde Beobachtung, Satire, Witz und Laune untergebracht, im letzteren Gravität, Ernst und Stolz. So teilten sich Komödie und Tragödie in die beiden Hauptpflichten des Rationalismus: zu erkennen und zu belehren.

Wir sehen nun warum in dieser Gesinnung womöglich noch weniger Raum für Shakespeare war als bei den Komödianten, aber zugleich, an welchem Punkte dereinst der Rationalismus für Shakespeare empfänglich werden konnte, wo die Umwandlung einsetzen konnte, wenn er neuer Nahrung bedurfte: an Shakespeares Wahrheit. Doch vorher mußte der Rationalismus erst den ganzen Kreis von Nach-

ahmungen durchlaufen, wobei die englische Bühne naturgemäß den spanischen, den italienischen, den holländischen, französischen Vorbildern nachstehen mußte. Es war ja gerade diejenige Entartung die wesentlich durch die englischen Komödianten vertreten wurde, wogegen die Reform der Literatur sich in erster Linie bewußt und unbewußt wandte. Alle jene Literaturen waren auf dem Prinzip der Faßlichkeit gegründet, nett und greifbar, und wie sehr man in der Barockzeit auch an Schmuck, Putz und Schwellung Gefallen fand: das womit man putzte und schwellte waren doch immer greifbare, versetzbare, teilbare, faßliche Einzelheiten, Bestandteile die der Kontrolle des Intellekts unterlagen. Auch der Marinismus, Gongorismus, Euphuismus, bei uns der Lohensteinische Schwulst, sind weniger das Erzeugnis überquellender Phantasie als des zugespitzten, übersteigerten Verstandes. Wenn also etwas Englisches damals hätte nachgeahmt werden können, so wäre es der Lylysche Hofton gewesen: das intellektuelle Spiel und die Maskerade der Begriffe. Shakespeare selbst aber hatte, wo er diese Tradition übernahm oder sie verspottete, sie immer in Lebenskräfte verwandelt. Seine Unendlichkeit war es, was jede Nachahmung seiner Kunst als eines Ganzen beim ersten Versuch abschrecken mußte. Man hätte mit Weltbildern nichts anfangen können, wo alle Poesie sich zurückführen lassen mußte auf Lehrbares, wo die Ästhetik darauf hinauslief das Dichten zu lehren, wo es Handbücher gab mit Anweisungen und mit Zusammenstellungen der möglichen mythologischen Umschreibungen, wo die Dichtung in jedem Sinne kommandiert werden sollte. Und wie hätte sich die nun bewußt und selbstbewußt gewordene Literatur um die Autoren der englischen Bühne kümmern sollen, die sie nur in der pöbelhaften Entartung durch die englischen Komödianten kannte! Mit der Kontrollierbarkeit der Literatur mußte man auch die Muster dem Namen nach kennen. Man registrierte die Muster und die Autoren, brachte Ordnung in die Massen des Geschriebenen, wie man ästhetisierte und dogmatisierte und Ordnung brachte in die Formenmasse durch Regeln. Die Literatur hatte Namen und brauchte sie, das Theater nicht. Shakespeare wird 1682 bei dem Polyhistor Morhof das erstemal beiläufig erwähnt, weil Dryden, der Rationalist, das Muster, der Literat seiner gedacht hat. Shakespeare ist kein Individuum. Für das Theater gab es nur

seine Stücke, namenloses Strandgut das nach Gutdünken verwertet wurde. Von der Literatur konnte jetzt auch der Rohstoff den er lieferte nicht mehr einfach benutzt werden, wie vom Theater, sondern er durfte bestenfalls die Anregung, die Quelle sein für neue Arbeiten die innerhalb der literarisch normierten Grenzen sich bewegen und Ansprüche an den Geist machen, nicht an die Sinne. Die Motive konnte die Literatur sich noch immer holen wo sie wollte, nur für die Behandlung hatte der literarische Geist Normen gegeben.

Die beiden Dokumente dieser Stufe Shakespearescher Einwirkung auf den deutschen Geist sind für uns die deutsche Bearbeitung der Taming of the Shrew und Andreas Gryphius' Peter Squentz. Beide gehören zu der Dramatik die Eigenschaften darstellen und Sittenbilder geben will. Die »Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen« steht dem Theater noch näher als der Squentz, und der anonyme Verfasser benutzte eine Vorlage die sich mit dem englischen Original mehr deckte, aber die Veränderungen die er vornahm sind fast alle in dem Geist der die Opitzische Reform bereits voraussetzt. Ohne daß er die Motive der Handlung wesentlich verwandelt hätte, ja selbst unter ziemlich genauem Anschluß an den Begriffsinhalt des Dialogs, ist durch den veränderten Ton des Ganzen ein neuer Geist in das Werk gekommen, der seine Verwandtschaft mit den deutschen Sittenkomödien des Gryphius zeigt. Shakespeares Werk ist eine Posse und nur durch den Vers und die schöpferische Leichtigkeit wieder in eine Sphäre der Phantastik gehoben, aller Erdenschwere befreit, so daß auch hier mehr das Spiel des Geistes, die Gewandtheit der Wendungen und die Buntheit den Sinn bilden als Handlung, Lehre oder selbst Charaktere. Das Werk ist eine poetische Posse, wo Handlung, Personen und Inhalte nur Vorwand sind für ein Spiel der Einbildungskraft, jener Einbildungskraft die Shakespeare in der berühmten Stelle des Sommernachtstraums beschreibt. Der Vers hebt die Posse sofort aus der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit und verwandelt sie in ein unverantwortliches Traumbild, das die Phantasie beschäftigt, ohne sie zu verpflichten, den Geist anregt, ohne ihn zu beschweren. Das Vorspiel zu dieser Posse dient noch dazu, diesen traumartigen Charakter zu begründen und zu erhöhen. Indem eine derbe Realität als Rahmen gegeben wird, erscheint alles Derbe der Handlung nur distanziert,

nur mehr als Spiel. Nicht Erscheinungen unserer Welt, nur ein Märchen wird uns vorgeführt. Die »Kunst über alle Künste« hat schon dadurch daß die Handlung in Deutschland, dem Lande des Autors, spielt, und die Personen deutsche Karikaturen geworden sind, prosaische Greifbarkeit bekommen. Aus der poetischen Posse Shakespeares war auf dem Umweg über die Bühnen-hanswurstiade der Komödianten ein deutsches Sittenstück mit lehrhaftem Zweck geworden. Schon das Vorwort verspricht ohne Bezug auf die Bühne eine unmittelbare Lehre und praktische Anwendbarkeit. »Wollte Gott, es hätte zu meiner Zeit der Sittenlehrer, welcher jetzt auftreten wird, gelebet, ich hätte bei ihm wollen in die Schule gehen, um zu lernen einem bösen Weib den Irrthum aus dem eigensinnigen Gehirn zu treiben oder den Teufelskopf, welchen sie ihrem eigenen Bekenntnis nach aufsetzen, bei sich liegen zu lassen. Ihr seid in der glücklichen Zeit, in der ihr von ihm lernen könnet, weil er Euch die beste Weise zeiget, sonderlich ihr Jungen, die ihr was Junges wirklich oder zu gewarten habt, denn ein alter Hund bös bändig zu machen, begreifet die Kunst wohl, und saget mir Dank für gute Anweisung und Erinnerung: Wer aber solche nicht fassen oder darmit fortkommen kann, komme zu mir, und lasse sich von dem in der Geduld unterweisen, der zu seinem Symbolo hat: perfer perpatienda.« Ebenso zeigt uns die Erwähnung persönlicher Verhältnisse im Vorwort daß hier ein Autor, nicht ein Akteur redet. Das Werk wird auf einen Inhalt, nicht auf einen Apparat bezogen, seine Einführung wird nicht von der Bühne aus, sondern vom Gedanken aus begründet. Es verlangt nicht Erfolg, sondern verfolgt einen Zweck, kurz, es will zur Literatur gerechnet werden. Und in der Tat ist das Bildungsniveau des Verfassers bedingt von der Literatur, nicht vom Theater. Schon die Vorrede kündigt ihn als gelehrten Mann an, der Dialog wimmelt von lateinischen Zitaten und Fremdworten und hat die anspruchsvollere Konversation einer gepflegten Gesellschaft zur Voraussetzung, er will Bildung, Belesenheit, Gewandtheit, Witz und Zierlichkeit zeigen. Von dem der Komödiantenstücke, den er stellenweise an Schweinigelei erreicht, unterscheidet er sich dadurch daß er sprachliche Durchbildung verrät und nicht nur als Unterlage der Handlung dient, daß wirklich das Hin und Wider der Rede, der Dialog als Dialog gepflegt wird. Ein

im Sinne der Zeit durchaus gebildeter Mann spricht in jeder Zeile und ein komischer Sinn der sich gespeist hat mit der scharfen Beobachtung der Eigentümlichkeiten seiner Umgebung. Der Verfasser arbeitet mit Bewußtsein, mit dem rohen Pickelheringswesen hat er nichts mehr zu tun. Auch war er sich seines Gegensatzes gegen seine Vorlage wohl bewußt und gab sich Rechenschaft von seiner Aufgabe und Leistung, wie sein Nachwort beweist: »Von diesem Freudenspiele kann ich sagen, daß es eines andern und doch auch mein seie. Eines andern ist es, weil es nicht allein schon oft von Komödianten auf dem Schauplatz fürgestellet worden, sondern auch die Erfindung, alte Namen und Redensarten deme, so es zuvor angesehen und gehöret, zeigen, daß es von italiänischem Ursprunge: Mein kann ich es nennen, dieweil ich solchs wegen seiner artigen Manier gefasset und aus meinem Kopfe, wie es mir gefallen, geändert und hingeschrieben, nachdem es die geschwinden Einfälle, ohne Kopfbrechen gegeben.« Die komische Sprache ist leicht und lebhaft und kommt aus einer raschen, von Anschauungen des täglichen Lebens und reicher Belesenheit genährten Phantasie. Von Gryphius' Lustspieldialog unterscheidet sie sich vorteilhaft durch ihre Ungezwungenheit, den Beweis einer ursprünglich witzigen Anlage. Die Pedanterie der Zeit haftet ihr freilich an, aber es ist weniger geistreiche Anstrengung und mehr gesunder Verstand in dieser Komödie als in denen des Gryphius. Vor allem sind die Charaktere mehr aus beobachteten als aus ersonnenen Eigenschaften zusammengesetzt, minder intensiv und nachdrücklich gezeichnet, dafür aber auch weniger Karikatur. Wie sehr Charaktere nur die Träger von Eigenschaften waren, von Eigenheiten sogar, dafür ist der deutliche Beweis die Namengebung des Stückes, wie überhaupt die Namengebung der ganzen damaligen Lustspielproduktion. Die direkte oder karikierte Bezeichnung der Eigenschaft gibt uns bereits den Charakter, die Person. Die Eigenschaft ist das erste für den Autor, für sie erfindet er sich dann den Träger. Den Namen hat er als den gegebenen Rahmen, den er dann ausfüllen muß. Die Erfindung von Karikaturen beruht nur auf der Erfindung von Eigenschaften . . die Person bekommt ihren Inhalt durch ihren Namen, der bereits ein Begriff, eine Forderung ist. Während bei Shakespeare der Name ein individuelles Lebenselement ist, bedeutet er bei den Ratio-

nalisten die Festlegung des Typus, die Begrenzung. Bei Shakespeare ist das einmalige Individuum gegeben, das unter andern Eigenschaften auch einen Namen hat, bei den Rationalisten die begriffliche, durch den Namen festgelegte Eigenschaft, die unter andern auch diesen Träger hat. Der ganze Unterschied der beiden Welten ist schon in ihrer Namengebungs-technik nachweisbar: vor allem die Verschiedenheit der Konzeption von Charakteren. Dort die Geburt aus dem einmaligen Leben, hier die Konstruktion aus den Gegebenheiten des Denkens, aus den Abstraktionen der Beobachtung, aus der Verkörperung von Begriffen. Shakespeare sah mit dem inneren Auge seine Wesen und projizierte sie nach außen: der Deutsche dachte sich gewisse Eigentümlichkeiten, die er beobachtet hatte, und setzte sie wieder zusammen. Der Denkinhalt der Namen legte die Typen fest und danach ließ man sie reden und handeln.

Daß der Autor der »Kunst über alle Künste« viele und originelle solcher Einzelzüge fand und sie gewandt verknüpfte, das weist seinem Stück einen relativ hohen Rang an und macht es leidlich interessant für den Verstand. Nicht Menschen hat er beobachtet, sondern Eigenschaften an Menschen. Bei Shakespeare ist Katharina ein lebendiges Weibswesen, dessen Charakter sich wesentlich zänkisch und bösartig äußert, aber sie ist nicht auf diese eine Eigenschaft gestellt, ist keine Allegorie dieser einen Eigenschaft, von den anderen Figuren des Stücks zu schweigen, die flacher als Shakespeares übrige Gestalten, doch nicht schematischer geformt sind. In der »Kunst über alle Künste« ist Katharina die Jungfrau Katharina Hurleputz, und die sanfte Bianka — bei Shakespeare ein blondes, mildes Mädchen — wird hier Sabina Süßmäulchen: und nach ihrem Namen handeln sie wie nach einer Schablone. Nicht gerade die Schablone der Begriffe, aber die Schablone der Karikatur, der Witzblätter, die darauf beruht daß ein angeschauter Zug auf Kosten aller übrigen herausgearbeitet wird. Von der eigentlichen Allegorie unterscheidet es solche Darstellung, daß Beobachtung der Wirklichkeit zugrunde liegt, daß nicht die Begriffe der Eigenschaften, sondern in der Wirklichkeit vorkommende Inhalte personifiziert werden, nicht die Tugend, sondern eine bestimmte, nicht der Geiz, sondern der Geiz den man an einer bestimmten Klasse und Sorte von Menschen findet. So wurde der typische Freier, Schneider,

Lakai usw. umrissen in den Eigenschaften die man gemeinhin an diesen Ständen als komisch beobachten konnte: »Sebastian Unvermögen, Nestlingen, Nasenweis, Wurmbrand, Fingerhut von Kratzenberg, Faulwanst, Immernaß, Schlingenstrick.«

Verglichen mit der »Kunst über alle Künste« ist des Andreas Gryphius »Absurda Comica oder Peter Squentz«, die Bearbeitung der Rüpelkomödie aus dem Sommernachtstraum (ohne Kenntnis des Shakespeareschen Originals, aber mit Kenntnis deutscher Theaterstücke) [vgl. Creizenach S. XXXV f., Burg, Zeitschrift f. d. A. 25, 130: Über die Entwickelung des Peter Squentz-Stoffes bis auf Gryphius], ein bloßer Schwank und, wiewohl aus derselben Gesinnung hervorgegangen, dem englischen Komödiantentum näher, der bewußten Sitten- und Eigenschafts-schilderung mit Lehrzwecken ferner. Das Stück ist ein Jugendwerk des Gryphius, auf das er selber keinen Wert legte, mehr das Produkt einer ausgelassenen Nebenstunde des Studenten als eine ernstgemeinte Arbeit des seiner Verantwortung sich bewußten Autors. Bedeutsam ist es, weil es das Hin und Wider zwischen Theater und Literatur an einem kräftigen Beispiel dartut und durch die Verknüpfung der heterogenen Teile den Unterschied der beiden Produktionssphären besonders deutlich macht. Es nimmt eine ähnliche Stellung zwischen Literatur und Theater ein wie die Dramen des Herzogs Heinrich Julius, und seine Halbschlächtigkeit erklärt sich aus ähnlichen Gründen. Wie der Herzog, verließ Gryphius den festen Boden, um gewisse Theaterwirkungen zu erreichen, die ihn anlockten. Nur hatte Gryphius eine feste Sprachtradition seit Opitz hinter sich und besaß ein spezifisch dichterisches Talent, wenn auch gerade kein eigentlich komisches, sondern mehr ein didaktisch-dekoratives. Wollte ein derartig angelegter und auf das Drama gerichteter Geist Lachwirkungen erzielen, so mußte er sich des Theaters und der durch die Komödianten ausgebildeten Tradition bedienen, des Pickelherings und der derb-sinnlichen Komik: denn die feinere, geistige, die das freie Spiel, den ironischen Blick für die Begrenztheit der Erscheinungen gegenüber dem Ganzen des Lebens oder dem Ideal voraussetzt, die Brechung der Leidenschaft im Spiegel des Denkens — kurz jene Fähigkeit zugleich zu leben und zu denken, zu leiden und zu sehen, war dem Rationalismus, wenigstens dem damaligen deutschen, der nicht

aus dem logischen Temperament kam, wie der französische, durchaus versagt. Der Gegensatz zwischen Denken und Leben bestand nicht, wo alles Leben nur als Denken vorhanden war, und freies Spiel des Geistes war ausgeschlossen, wo alles einen Zweck hatte. Der Zweck ist das Ende jedes Humors. Es blieb also keine komische Wirkung übrig als die welche aus der Darstellung von grotesken Fratzen und Übertreibungen des Gewohnten hervorging. Die Tragödie hatte nach Opitz' Poeterei ohnehin alles Ungewohnte in Beschlag genommen und vertrug keine Einmischung des Gewöhnlichen, »Gemeinen« (damals entstand der Bedeutungswandel dieses Wortes zum Schlimmen). Die Tragödie hat zum Gegenstand nur »königlichen Willen, Totschläge, Verzweiffelungen, Kinder- und Vatermorde, Brand, Blutschande, Krieg, Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufzen«, kurz alles was außerhalb des Alltäglichen liegt. Der Komödie blieb laut Opitz vorbehalten »schlechtes Wesen und Personen, Hochzeiten, Gastgebote, Spiele, Betrug und Schalckheit der Knechte, ruhmrätige Landsknechte, Buhlersachen, Leichtfertigkeit der Jugend, Geitz des Alters, Kupplerey und solche Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlaufen«. Da alle diese Dinge nicht an sich komisch wirken, sondern nur durch ihre Übertreibung und Häufung, so blieb der Komödie, sofern sie sich nicht auf die bloße Sitten-, d. h. Eigenschafts-malerei beschränken, sondern wirklich lachen machen wollte, nichts übrig als sich der sinnlichen Effekte zu bedienen die das Komödiantentum, von einer sinnlichen Tradition getragen und darin technisch vorgeschritten, darbot: ein neuer Weg von der Literatur zum Theater.

War nun der Lustspieldichter, der Karikaturist ausgestattet mit einem angeborenen lustigen Temperament und einem scharfen Auge für die Verzerrungen, so konnte er, ohne daß ihm die Bildung und der Ernst der Lehrhaftigkeit hinderlich war, sich der Theaterspäße bemächtigen und sie seinen Zwecken und Gesinnungen einverleiben, ja er konnte aus dem Gegensatz zwischen Bildung und Theater neue Witze ziehen. Dem Verfasser der »Kunst über alle Künste« war dies geglückt und die freiwillige Mischung von Pedanterie und Gemeinheit kommt seinem Werk zugut: man spürt daß der Autor in beiden Elementen sich seiner Anlage nach wohl fühlte. Gryphius erscheint in Peter Squentz dagegen nicht als ein Mann der lachen will, sondern als einer der

lachen machen will. Er faßt dabei das Komische selbst mit jenem gewichtigen, gewissenhaften, pedantischen Ernst an der ihn überall auszeichnet und seinen Tragödien (in Verbindung mit seiner starken Sprachkraft) wenn nicht zu tragischer Wirkung, doch zu einer düsterpompösen, hier und da feierlichen Wucht verhilft. Was aber seine Komik von der viel geringerer Geister, geschweige Shakespeares, unterscheidet zu seinem Nachteil, ist das gelehrte Wissen um seine Mittel und deren absichtliche Ausbeutung, das Forcierte: er führt, wenn er einmal die Übertreibung eines bestimmten Zuges, einer typischen Dummheit als das Komische der Rolle erkannt hat, dies mit eiserner Energie durch . . und was bei den professionsmäßigen Clownspäßen der Komödianten motiviert war aus dem Handwerk, wird willkürlich, wo es sich nicht mehr um unverantwortliche Bühnenlazzi handelt, sondern um dramatische Handlung. Diese mit zielbewußter Lustigkeit hingestellten Handwerker, Squentz und Pickelhering an der Spitze, dieser Bulla Butän, Krix über und über, Lollinger, Klipperling, Klotzgeorge — die pedantische Gesuchtheit der Namen ist schon bezeichnend: halb fratzenhafte Verzerrung des Klangs, halb belehrender Hinweis auf Beruf und Eigenschaft — sind weder die Geschöpfe einer göttlichen Laune, einer dichterischen Improvisation, die das Derbdumme aus einer ätherischen Zauberwelt als dumpferen Gegensatz herausquellen läßt, noch sind sie Darbietung einer mimischen Improvisation, wie die Pickelheringe der Komödianten, noch die Karikaturen eines Satirikers, der, um zu strafen und lächerlich zu machen, mißfällige Züge zu diesem Zweck herausarbeitet: sie sind Fratzen die zugleich lachen machen wollen und belehren über lächerliches Treiben, Lustigkeit erzeugen wollen mit den Mitteln des Schulmeisters, Laune mit Zweck. An diesem Zwiespalt krankt die Komik des Werkes: die komischen Figuren sind nicht real, nicht eigentümlich genug, um wirklich etwas zu bedeuten, um auch nur allegorische Eigenschaften zu verkörpern, denn sie sind schwankmäßig nur auf Späße gestellt, sie sind die Macher bestimmter Späße, wiederkehrender, gesteigerter, betonter, bewußter Tricks ohne eigentliche Charakterfärbung, ganz wie der Pickelhering der englischen Komödianten. Von dem unterscheiden sie sich aber wieder dadurch daß die Späße eines jeden nach der Rolle individualisiert sind und zu einer Handlung verknüpft, also nicht

Selbstzweck sind, daß sie etwas Dramatisches bedeuten wollen. Andererseits sind sie auch nicht frei, launenhaft, losgebunden, Spiel genug um ohne Bedeutung zu amüsieren: das Stück will aus eigentlich sinnlosen Lachdingen eine sinnvolle komische Handlung aufbauen. Es bedient sich der emanzipierten Sinnlichkeit, um den emanzipierten Geist zu beschäftigen. Aber wenn sich der Pomp, die Wollust und das Gruseln zur Not intellektualisieren ließen: das bloße derbe Lachen widerstand diesem Prozeß ... und wenn der ernsthafte, gelehrte Rationalist einen lehrhaften Schwank schrieb, so mußten die Späße und der Ernst sich gegenseitig hemmen.

Der unvereinbare Widerspruch gibt sich zunächst wieder in der Sprache kund: diese Clownspäße der Handwerker werden vorgebracht in einer pedantisch gepflegten, mit Wissen und klassischen Floskeln gezierten Diktion, welche die Herkunft und die eigentliche Anlage ihres Verfassers verrät. Die Verse die die Handwerker als ihre Rolle in Pyramus und Thisbe zu sprechen haben versuchen auf eine kenntnisreiche und gelehrte Manier die volkstümliche Unbeholfenheit der Hans Sachsischen Knittelverse zu imitieren. Und wo sie ihre eigene Prosa reden, da gibt es kunstvolle Häufungen bezeichnender Adjektiva, z. B. gleich am Anfang die Beiworte der Handwerker beim Appell. Wie die charakteristischen Verzerrungen der Eigenschaften nicht aus den Rollen, sondern aus dem Wissen des Autors bestritten werden, die Handlungen und das Gehaben bloß aus den übernommenen Bühnenspäßen, so ist auch die sprachliche Ausstattung in Wendung, Tempo und Farbe ganz Nach-Opitzische Literaturprosa — und nur die Begriffsinhalte, die Motive sind clownhaft.

Nun ist schon die ganze Art wie Gryphius die Fabel übernommen und umgestaltet hat ein Zeichen für seinen Mangel an eigentlich komischem Sinn. Bei Shakespeare und allen andern Bearbeitern [vgl. Creizenach S. XXXIX] war die Rüpelkomödie in einen größeren Rahmen eingefügt, hob sich als derbe Einlage von einer zarteren oder pathetischeren Handlung ab, gewann dadurch an Komik und verlor die Prätension eine selbständige Handlung zu sein, sie empfing bescheiden ihren Sinn von dem Ganzen das sie umgab und von der Stelle in die sie eingeschoben war: sie wollte nichts lehren, sondern als Folie dienen. Zugleich war sie eines der übertragbaren Garderobestücke,

worin die Komödianten ihre Springerkünste zeigen konnten, mit keinem Werke so verknüpft, daß man sie nicht überall hätte brauchen können. Doch erst aus dem Kontrast zwischen einer pathetischen und dieser gemeinen Aktion ergab sich die Wirkung. Dieser entriet Gryphius von vornherein, indem er die Episode als selbständige Handlung nahm und den Rahmen bis auf einige Reste wegließ. Der zuschauende Herzog und seine Hofleute bedeuten nichts, da sie fast stumme Personen sind. Als eigene Handlung ist die Sache zu dürftig: alberne Handwerker die ein Stück aufführen wollen und durch ihre Dummheit verballhornen — was ließ sich daraus ziehen? Eine Satire gegen die Anmaßung der Handwerker oder eine Verhöhnung der Theaterillusion. Ersteres hätte bereits wieder eine Rahmenhandlung vorausgesetzt in der die Handwerker sich exponierten — hier werden sie gleich und nur als Akteure gezeigt, die Aufführung ist der einzige Inhalt und nicht das Beweismaterial für einen etwa Handwerker höhnenden Inhalt. Die Handwerker sind hier nur diejenigen welche das Stück aufführen und bedeuten weiter nichts. Um das Theater als Illusion, als begrenztes Institut selbst zu ironisieren, von der Wirklichkeit oder der Poesie aus es in seiner Ärmlichkeit zu zeigen, dazu hätte es schon jener zweckbefreiten Geisteshöhe bedurft, der romantischen Ironie Shakespeares — der zugleich als tuender und leidender Theatermensch die Misère des Bühnentums lebte und als dichterischer Magus sie wie ein komisches Schauspiel sah. Gryphius war weder Theatermann noch Dichter genug, um diese Symbolik der Rüpelkomödie zu begreifen. Es blieb also nichts als eine Aufreihung in sich geschlossener, weder vorwärts noch rückwärts deutender Einzelspäße, pedantisch verknüpft und mit pedantischem Nachdruck vorgebracht, für eine Satire zu harmlos, für eine Sittenschilderung zu gegenstandslos, zu sehr Einzelfall ohne Breite und Hintergrund, für eine Phantasie zu trocken — die Verirrung eines schwerblütigen und gewissenhaften Schulmeisters in das Reich der bloßen Laune, um so auffallender für uns als er dabei an ein Motiv geriet das unter Shakespeares Händen zugleich eines der lustigsten und eines der tiefsinnigsten geworden war: so wenig kommt in der Geistesgeschichte auf das begriffliche Motiv an und so viel auf den Geist in dem es bewältigt wird.

Indem Shakespeare die drei Welten gegeneinander stellt: die raum-,

zeit- und verantwortungslose Geisterwelt, worin die Laune, das Spiel, der Traum die einzige Wirklichkeit sind, die adelige Menschenwelt, die aus ihrer leidenschaftlichen Wirklichkeit die Illusion, und die gemeine Menschenwelt, die aus der Illusion eine groteske Wirklichkeit macht: gewinnt er einen tiefen Raum um seine an sich unscheinbaren Motive leibhaft beweglich und beziehungsreich zu machen, um neue Dimensionen, wechselnde Perspektive zu schaffen. Dies ist immer der erste Instinkt der ihn leitet, wenn er die Handlung seiner Fabel mit Nebenhandlungen verknüpft. Was für den Maler die Luftperspektive, die Intensitätsgrade der Farben, das sind für den Dramatiker die Wirklichkeitsgrade, die Intensitätsunterschiede der mannigfachen Personen oder Personengruppen; nicht die Gesinnungsverschiedenheiten, sondern die Intensitätsunterschiede trennen dramatisch betrachtet den Pöbel und den Helden in seinen Werken. Durch Schichtung verschiedener Grade im selben Stück schafft er nicht nur Kontraste, modelliert seine Personen in verschiedenen Atmosphären: er läßt sie vor allem hervortreten und zurücktreten (diese Worte zeigen um was es sich bei Kontrastierungen handelt: um Raum, um den moralischen Raum, wie Novalis sagt — und von Shakespeare aus versteht man am besten was Novalis mit dieser dunkeln Wendung meint. Ebenso sagt das Wort »tief«, das man gleichfalls meist entsinnlicht gebraucht, über diesen Raum aus). Wenn man Shakespeares Werke tief nennt, so verdienen sie dies weniger um seiner Philosophie willen, als weil er tieferen geistigen Raum schafft. Er dichtet nie in der Fläche, all seine Gestalten sind dreidimensional. Dadurch daß er jede Wirklichkeit in eine höhere stellt oder an einer tieferen mißt, daß er jede seiner Figuren oder Figurengruppen modelliert aus dem Licht und dem Schatten der übrigen, ist er nicht nur ein Schöpfer, sondern auch ein Richter von Wirklichkeiten. Dies nicht im Sinn von gut oder böse, sondern von wesenhaft oder scheinhaft, selbstgenugsam oder bedingt, schicksalsvoll oder schicksalsarm, tragisch oder komisch. So sind seine Narren und Bürger da, um seine Helden besser herauszumodellieren — und nur als Schatten haben sie ihre Wirklichkeit, sie bekommen Umriß durch die Körper woran sie arbeiten.

Im Sommernachtstraum hat Shakespeare nun durch diese Kreuzung dreier Welten aus einem graziösen Spiel und überströmenden Ge-

lächter das symbolische Werk geschaffen für die Phantasie als Lebensmacht überhaupt. Was in seinen Vorlagen phantastisch-dekorativ oder grotesk-komisch war ist durch die Verbindung und sinnvolle Verschlingung der Motivreihen poetisch und humoristisch geworden. Dadurch erst hat jeder kleinste Zug der Fabel seinen Symbolwert erhalten. Puck, Titania und Zettel, das Rüpelspiel, die glücklich genarrten Verliebten, alle sind jetzt nicht mehr Beteiligte an einer einmaligen Begebenheit, Opfer eines Irrtums, genasführte Hanswurste, sondern sie verkünden durch ihre Geschicke und Taten vielgestaltig das Geschick und Tun der menschlichen Phantasie und Illusion überhaupt . . so gut wie Don Quixote. Wie Titanias Liebe zu Zettel und Pucks Zauberkunststücke versinnbildlichen was Phantasie aus unserer Prosa machen kann, so gibt uns das Rüpelspiel die Kehrseite, und zugleich den heiteren Richterspruch: was die Prosa aus der Phantasie macht. Das Werk ist eine erste symbolische Auseinandersetzung des jungen Dichters mit den drei Mächten auf denen die Ökonomie seines inneren und äußeren Lebens beruhte, mit seinen drei Wirklichkeiten: Dichtertum, Leidenschaft, Theater, d. h. Kunst, Leben, Geschäft. Ihm konnte diese Fabel Verherrlichung seiner Kunst und Verspottung seines Berufes sein die jedem anderen, der nicht zugleich wie er schöpferischer Dichter und gewiegter Theatermann war, höchstens eine phantastische und groteske Geschichte bedeutete. Und wie es kein Zufall ist daß der Sommernachtstraum jene tiefen und über alle Renaissance-ästhetik hinaus einsichtigen Worte über das Dichten enthält, so ist es keiner daß hier auch das Theater in seiner Bedingtheit gegenüber der Dichtung gezeigt wird, und daß Shakespeare seine Erbfeinde, die Bürger, und seinen Lebensfluch, das Theater, in einer heiteren Einheit verspottet. Es waren die beiden notwendigen Übel seines Lebens, die Mittel zu seinem Unterhalt, und wie er an ihnen litt, so sah er sie doch auch scharf und lustig und befreit durch seine dichterische Gewalt, den Humor. Nicht daß ihm das zum absichtlichen Bewußtsein gekommen wäre, daß er sich grübelnd gefragt hätte, was kann ich mit diesem Stoffe ausdrücken — nein, was er erlebt hatte füllte von selbst den Stoff mit diesem symbolischen Sinn und nährte ihn, sein innerer Strom floß warm und breit in dies Werk aus Sonne und Silber.

Shakespeares Erlebnis war nötig, um dem Stoff diesen Sinn zu geben

und diese Verknüpfung. Ohne das verlor er seinen dichterischen und tiefer komischen Wert. Also gesetzt selbst, Gryphius hätte die Rüpelszene lebendiger behandeln können: durch ihre bloße Vereinzelung blieb sie schon darauf beschränkt eine Theaterposse zu bleiben. In seinem »Horribiliscribrifax« ist Gryphius glücklicher, weil er sich hier in der Richtung seiner eigenen Anlage bewegte. Auch hier sind die Späße forciert und die Charaktere pedantisch verzerrte Eigenheiten ohne eine Spur von Laune. Doch dies Werk ist eine Satire. Seine durch Leiden geschärfte Beobachtungskraft kam dem Lehrmeister zugute, als er eine Seite des Kriegselends und der Fremdländerei, die hohlen Bramarbasse und die Sprachvermengung, in grellen Beispielen geißeln wollte. Da hier ein wirklicher Lehrzweck in den Kram der Komödie paßte, da Gryphius seine Sprachkenntnis und seine Sprachgewalt hier zum komischen Zweck selbst zustatten kam, da sein Pedantismus auf ein bitteres Lachen, nicht auf ein heiteres Gelächter hinaus wollte, da dies Spiel auf den Verstand, nicht auf die Laune wirken sollte: so kam ein relativ echtes, in sich folgerichtiges Produkt zustande, ein reiner Typus der rationalistischen Komödie, die durch Darstellung von Eigenschaften die Wirklichkeit lehren will. Es ist die Komödie des guten Willens, die man machen kann, gegenüber der Komödie der Gnade, die ein freies Geschenk ist.

In Gryphius ist bereits der ganze Schwulst vorgebildet, wie er dann durch Hofmannswaldau und Lohenstein zur Herrschaft gelangte, so sehr, daß er die ursprünglich zweckhafte und bewußte Art der Nach-Opitzischen Dichterei überwucherte und zu verdecken scheint. Die Anlage aus welcher der Schwulst hervorging ist die Vereinigung von Pedanterie und Phantasie. Nur wenn man den Rationalismus für schlechthin phantasielos hält, kann man das durchaus rationelle Wesen der deutschen Schwulst-epoche verkennen. Doch Rationalismus ist keine Eigenschaft, welche bestimmte andere Eigenschaften ausschlösse: er ist eine Geisteshaltung, welche sich an allen anderen Eigenschaften erproben kann, also auch an der Phantasie. Phantasie ist ein Inhalt, Rationalismus eine Form. Nur ist Pedanterie, Lehr- und Zweckhaftigkeit eine wesentliche, Phantasie eine beiläufige und zufällige Eigenschaft des rationellen Menschen, und so erklärt sich daß der Schwulst immer nur zeitweise auftritt, wie ein Auswuchs innerhalb rationalistischer

Zeitalter, und zwar meist dann, wenn die Sprache gerade beweglich und reich genug geworden ist, und die Organe der Erkenntnis selbständig geworden sind, wenn sie nicht mehr die nackte Notdurft der Vernunft, das Erkennen und das Ordnen zu befriedigen haben, sondern freie Zeit gewinnen. Dann gehen sie Umwege, geben Rätsel auf und lösen sie, ersinnen Spitzfindigkeiten und putzen die Begriffe auf. Der emanzipierte Verstand sucht sich immer neue, spitzfindigere Aufgaben, künstlichere Wendungen, gewagtere Spiele. Dann ergreift immer der Sprachgewandteste und Vorstellungsreichste, also derjenige welcher am meisten Material zu Verschränkungen und Verzierungen hat, die Herrschaft . . nur daß auch hier das Spielen mit Bildern und Begriffen nicht eine reine Äußerung des Spieltriebes ist, sondern selbst wieder als Pflicht, als Bewußtsein auftritt. Auch das Spiel ist hier nicht eine unbewußte Äußerung der entbundenen Lebenskraft, sondern untersteht der Kontrolle des Verstandes, der mit seinen eigenen Künsten kokettiert.

Sobald der Verstand merkt daß die Phantasie seiner Kontrolle zu entrinnen droht, sobald er durch das Geschling der spielerischen Schnörkel nicht mehr klar blickt und seine zwei Hauptforderungen, Ordnung und Faßlichkeit, gefährdet sieht durch das Zuviel des Schmuckes, beginnt er sich zu wehren und nimmt den Kampf gegen die verstandesmäßige Phantasie auf, gegen seine eigene Wucherung, die ihm über den Kopf zu wachsen droht, wie gegen den Erbfeind, die Leidenschaft. Die Reaktion gegen den Schwulst in Deutschland, zunächst durch Wernicke und Weise, später durch Gottsched vertreten, ist weniger der Kampf gegen ein an sich feindliches Prinzip als eine Art Selbstschutz des Rationalismus gegen seine eigene Ausartung. Sein kritisches Rüstzeug bei dieser Reaktion und Hygiene ist mehr Operationsmesser als Schwert, kurz: das Wesen des Rationalismus wehrt sich gegen seine Begleiterscheinungen.

Diese Reaktion konnte negativ oder positiv sein, sie konnte sich mit der Wegschneidung des Auswuchses begnügen und nach Ausscheidung aller Phantasie dem nackten gesunden Menschenverstand seinen Lauf lassen zu seinen Zwecken Erkenntnis und Belehrung — oder sie konnte dem Verstand eine straffere Organisation geben, ihm eine strengere Kontrolle über alle Seelenkräfte ermöglichen. Man konnte den Verstand als eine Gabe oder als eine Pflicht betrachten. Den ersten Stand-

punkt, den der negativen Reaktion, vertrat der Zittauer Rektor Weise, den zweiten Gottsched. Der erste wollte ein gegenwärtiges Übel beseitigen, der andere es überhaupt unmöglich machen. Der eine war Schulmeister und wollte durch eigenes Beispiel das Richtige zeigen, der andere war Gesetzgeber. Beide sahen den Feind nicht mehr, wie Opitz, im Leben und in der Leidenschaft, sondern in der Phantasie. Soweit ihr Blick auf dem Kampfplatz reichte, gab es nur die gemeine Sinnlichkeit der Komödiantenstücke, die pompöse der Haupt- und Staatsaktionen oder der Oper und die phantastische Geschwollenheit der Schlesier. Es war nicht ihre Sache, den verschiedenen Ursprung, die verschiedene Tendenz all dieser Erscheinungen zu ergründen: ihnen fiel nur das Gemeinsame auf: eine ordnungsfeindliche Masse sinnlicher Vorstellungen. Der bloße Mangel an Phantasie genügte, um sie gegen die Verführungen dieses Gewimmels zu feien. Weise lehnte sie ab und machte es anders. Bei Gottsched kam eine eigentliche Herrschsucht des Verstandes hinzu, der es um Vernichtung des Andersartigen und um Unterwerfung zu tun war. Deshalb beginnt mit ihm eine neue Epoche und nicht mit Weise.

Vom »Schwulst« hatten sich selbst seine eigenen Mitläufer während seiner Herrschaft manchmal schon befreit, je nach Maßgabe ihrer größeren oder geringeren Nüchternheit. Es genügte weniger Phantasie zu haben, um mit den reichen Sprachmitteln die der Schwulst ausgebildet blühende und gewandte Schaustücke zu bieten, ohne Überladung, freilich auch ohne Leben. Zwischen Lohenstein und Weise gab es Abstufungen. Für unsern Gegenstand kommt hier der Königsberger Kongehl in Betracht. Er behandelte mit seiner Innozentia und Phönicia Shakespearische Stoffe nach italienischen Quellen ohne Kenntnis Shakespeares. Hier ist aus der Not, dem Mangel einer überhitzten Einbildungskraft, wirklich eine Tugend geworden und man ist erstaunt über den fast anmutigen Schliff der Diktion in diesen Mischspielen, wenn man sie mit dem mastigen und steifen Pomp etwa der Kleopatra des Lohenstein vergleicht. Doch ist dies ein Unterschied der Individuen, nicht der Tendenzen. Alle drei Stücke mögen, obwohl sie mit Shakespeare nichts zu tun haben, als Beispiele gelten wie Stoffe aus denen Shakespeare Weltbilder erschuf in der Schwulstepoche die Grundlage boten für literarische Schaustellung pompöser Greuel oder

zierlicher Gesinnungen, für spielerische Beschäftigung des Verstandes mit künstlichen Schicksalen und Handlungen.

Weise dagegen bedeutet nicht eine Abschwächung der Phantasie zugunsten der Verständigkeit und Verständlichkeit: er ist geradezu eine Reaktion des Verstandes gegen jede Art Phantastik. Ihm war die Phantasie vor allem die Feindin der Wahrheit (wie sie für Gottsched die Feindin der Ordnung war). Seine Reform, wenn man sie so nennen darf, läßt sich zurückführen auf die eine Grundtendenz: auf allen Gebieten und mit allen Mitteln der Sprache das Wahre zu lehren. Er war eine Schulmeisternatur durch und durch, und indem er den Hauptsinn des Rationalismus, das Lehren, reinlicher und ohne Verkleidung, nicht auf Umwegen und illegitim, sondern mit gutem Gewissen und geradeswegs vertritt, hat er eine unbefangenere, echtere und natürlichere Haltung einnehmen können. Denn jeder Mensch der in seiner eigenen Richtung sich ausdrücken darf ist besser daran als ein begabterer bei dem Theorie und Praxis im Gegensatz stehen müssen, wie es das Los der schlesischen Poeten war. In ihnen wollte der Rationalismus sich ausdrücken mit den Mitteln und Allüren der Poesie, und so gerieten sie in eine immer tiefere Verlogenheit hinein, aus der nur ein gewaltsamer Ausweg blieb: Zurückgreifen auf die Wahrheiten welche dem nackten Verstand gemäß und geläufig waren, und auf die Vorstellungen welche die Sinne ihm unmittelbar boten. Wie im neunzehnten Jahrhundert führte die Reaktion des Verstandes gegen einen verlogen gewordenen Stil zunächst zur Nachahmung der platten Natürlichkeit die man vor Augen hatte und begriff, indem man die »Wahrheit« verengerte zur unmittelbar vorliegenden Wirklichkeit. »Natürlichkeit«, »Ungezwungenheit«, »Simplizität«, das waren die Forderungen des Verstandes: »Man muß die Sachen also vorbringen, wie sie naturell und ungezwungen sind.« Denn eine andre Kontrolle gegenüber der Phantasie hatte der Verstand nicht als die Nachahmung dessen was er vor sich sah. Dies wollte er lehren, und aus der Kenntnis der Wirklichkeit allein ergaben sich die brauchbaren Maximen. An diese Wirklichkeit sollte sich auch die Sprache allein anlehnen. Kaum daß Weise den Vers gelten ließ als ein mnemotechnisches Mittel um Maximen damit einzuprägen, — keinesfalls durfte er durch Wortwahl oder Wortstellung über die Natürlichkeit der gewöhnlichen Rede hinausgehen.

Seiner eigenen matten Jugendreimerei schämte sich Weise als phantastischer Ausschweifung. Im Drama führte er nun vollends die Prosa des gebildeten Mannes seiner Zeit ein, auch wo er inkonsequenter Weise noch Stoffe aus höherer Sphäre behandelte. (Dies geschah vielleicht nur, weil er an solchen ursprünglich pompösen Stoffen am ehesten gegen die bisherige Behandlungsart abstechen konnte.) Auch Fürsten und Große wurden somit in die allgemeine Natürlichkeit einbezogen, und indem er Fürsten hochdeutsch, Bürger und Bauern Dialekt reden ließ, entrichtete Weise erst recht der Natürlichkeit seinen Tribut. Wo die Phantastik ihre größten Triumphe gefeiert hatte, konnte die Reaktion am siegreichsten einsetzen.

Wenn man als Motiv und Vorzug von Weises Produktion den Zug zum Volkstümlichen hat preisen wollen, so verwechselt man wieder Zweck und Mittel, abgesehen von der Naivität in dem sächsischen, durch und durch verbildeten, rationalisierten Bürgertum, das vor allem Weises »Wirklichkeit« abgab, etwas Volkstümliches sehen zu wollen. Sein Naturalismus kommt, wie jeder Naturalismus, nicht aus der Liebe zur Natur, aus einem positiven Lebensgefühl: sondern aus einer Abneigung gegen die Unnatur, die seinem phantasielosen Verstand nicht begreiflich war. Und deswegen weil er zufällig gegen manche Auswüchse des Schwulstes im Recht gewesen ist, steht er geistig nicht höher als ein Nikolai, der gegen die Stürmer und Dränger zetert. Nicht Volk und Natur wollte Weise aufsuchen und darstellen, sondern gemäßigte Sitten und vernünftige Eigenschaften, und dem dienen seine Komödien und Romane. Wo ihm die Natur wirklich in einer schöpferischen Leistung entgegentritt, wie im Simplizissimus, da lehnt sie Weise entschieden ab, weil er keine Lehre daraus zu ziehen weiß, weil das Werk zur Ablösung lehrbarer Eigenschaften, nachahmbarer Züge keine Handhabe bot. Denn der Begriff des »Menschen«, den wir oben charakterisierten, hat sich bei Weise durchaus nicht geändert, vielmehr können wir in seinen Komödien ihn erst in ganzer Reinheit und platter Deutlichkeit gewahren, weil unbeeinträchtigt durch irgend welche dramatisch-technischen Nebenrücksichten und Konventionen.

Vielmehr — darauf beruht sein zweideutiger Ruf der Natürlichkeit — setzte Weise sich auch über alle Konventionen, Formen und Ordnungen hinweg die aus Ordnungssinn oder Nachahmung der Muster

stammten. Die Regeln und die Muster waren Abgrenzung gewesen gegen eine Epoche lebensvoller Zuchtlosigkeit. Von dieser Seite drohte dem Denken keine Gefahr mehr und es konnte sich ruhig an die umgebende, normierte und überschaubare Welt halten. In den drei Generationen von Opitz bis Weise hatte das bürgerliche Leben sich bereits selbst faßlich konstituiert. Weise übte also anstelle aller anderer Bindungen nur die eine, die »Ungezwungenheit«.. denn Ungezwungenheit war selbst eine Forderung und Bindung. Für diesen reduzierten Verstand, dem nichts natürlich, d. h. faßlich war als was er in Bezug setzen konnte zu der bürgerlichen Welt die ihm vor Augen lag, war jeder Begriff von Form chimärisch. Weise's Denken ging nicht über seinen Gesichtskreis hinaus, und weit entfernt ein Vorläufer Lessings zu sein, wie man ihn seiner bürgerlichen Stoffe wegen genannt hat, ist er ein Auflöser jeder Form schlechthin, der das Drama auf dem schnellsten Wege in eine formlose Masse von Beobachtungsstoff verwandeln wollte, in einen Lehrvortrag mit verteilten Rollen über »menschliche Beschaffenheit«. Er hat nur eine alte Form aufgehoben und dem Verstand die nächstliegenden Stoffe vertraulich gemacht. Selbst Gottscheds Leistung steht höher, indem er der deutschen Literatur wenigstens eine neue Verfassung aufoktroyierte, an die Lessing, wenn auch als Gegner, anknüpfen konnte. Weise war das Chaos, die Zersetzung des Denkens, das unfähig geworden war die in der organisierten Wirklichkeit vorgefundenen Stoffe zu ordnen, geschweige zu gestalten. In den wüstesten Ausschweifungen der Schlesier ist doch noch irgend eine Konzentration des Denkens, ein Machtwille des Intellekts zu spüren. Da dieser unnatürlich war, verzichtete Weise darauf.

Aus dem »Peter Squentz«, einer forcierten, aber in sich geschlossenen und straffen Farce, hat er ein weitläufiges, lockeres Sittengemälde gemacht, unter Beibehaltung der Grundmotive, mit der Tendenz den Anlaß zu nutzen und nun einmal so viel als möglich Belehrsames hineinzubringen, möglichst viele Eigenschaften vorzuführen und möglichst fasslich die Moral herauszuholen. »Das ganze Spiel geht auf solche Leute, die etwas in der Welt auf sich nehmen das sie nicht gelernt haben.« Er vermehrt die Zahl der Personen, er erweitert die Handlung und läßt im Dialog seinen witzig-temperierten Einfällen freien Lauf. Sein »Peter Squentz« ist dadurch allerdings leichter und un-

befangener als der des Gryphius geworden, aber auch seichter und alltäglicher.

Seine »Katharina« dagegen ist neben der »Kunst über alle Künste« eine entschiedene Verwässerung, mit ihrem dreifachen Umfang und ihrer dreifachen Personenzahl. Auch hier sind die Grundzüge der Handlung beibehalten, aber mit zahllosen Episoden versetzt und aufgeschwemmt infolge der Sucht möglichst vielen verschiedenen Personen Gelegenheit zum Reden zu geben, die ganze Breite der bürgerlichen und bäuerlichen Eigenschaften zu moralischer Belehrung bei jedem Anlaß aufzurollen. So ist aus der einheitlichen Handlung ein schlaffes Episodenbündel geworden, worin jede Sache, jede Figur, jede Rede für sich steht und der geistige Zusammenhalt aufgelöst ist. Das Tempo ist trotz aller eingestreuten Roheiten und Vergröberungen das eines dialogisierten Romans. An Stelle der muntern, scharfen und raschen Komödie ist eine breiige Sittenschilderung in Dialogform entstanden. An gescheiten Einfällen, wirklichem Witz und gut beobachteten Einzelheiten fehlt es freilich nicht, und es wäre schlimm, wenn der Verstand, der so auf jede straffere Anspannung, auf jeden Schmuck, auf jeden Aufschwung verzichtet, dafür nicht wenigstens die gewissenhafte Sachlichkeit sollte eingetauscht haben welche der Anschluß an das nächst durch die Sinne Gebotene fordert und gewährt. In Beobachtung charakteristischer Züge, in Kenntnis der Beweggründe und der Gedankengänge der bürgerlichen Welt übertrifft Weise allerdings fast all seine deutschen Zeitgenossen. Nur der große Grimmelshausen ist ihm darin überlegen. Doch was er auf die Bühne stellt, sind deswegen Menschen so wenig als die Charaktere des Theophrast oder des La Bruyère: seine Figuren sind angewandte Beobachtungen, Träger der in der Umwelt bemerkten Einzelzüge, zusammengetragen, aneinandergeflickt und unverantwortlich bequem ausgebreitet: das ist die Natürlichkeit, die man für einen dramatischen Fortschritt ausgegeben hat, während sie bestenfalls Lob verdient als ein Fortschritt in der empirischen Menschenkenntnis. In allem was das Wesentliche des Dichtens ausmacht, im Gestalten, mag es nun Menschen-, Sinn- oder Sprachschaffen sein, standen die Schlesier mit ihren ärgsten Wülsten und Krämpfen der Dichtkunst noch näher.

Auch mit der Sprache ist es so. Indem Weise Dichtung, Lehre und

Gespräch nur als eine einzige Äußerung des Verstandes begriff, gab er zwar dem geschriebenen Wort die flache Lockerheit der damaligen Umgangssprache (sie war hölzern und leblos genug, nur genährt von Alltäglichkeiten des zweckmäßigen Denkens, nie belebt durch Leidenschaft oder Begeisterung), aber er entzog ihr den letzten Rest von Spannkraft, machte sie schlaff und wässerig, vollends unfähig etwas auszudrücken was über Zweck und Bedürfnis des Alltags hinausging, er beraubte sie ihrer prunkvollen Kleider und Stelzen, ohne ihr dafür einen schönen Leib oder gesunde Beine zu geben. Indem er die poetische Produktion ehrlicher machen wollte, offenbarte er erst ihre ganze Armut. Seine Produktion ist nicht die Wiederherstellung der Natur, sondern zunächst einmal die ehrliche Bankrott-erklärung der Unnatur. Man erkannte daß der Produktion nichts mehr geblieben war, daß all ihre Rechte nur vorgetäuscht waren, und der gesunde Menschenverstand, die Tugend, setzte sich zu Tisch, als das Laster, der verlogene Bombast, sich erbrochen hatte. Freilich war dadurch einer Neuordnung vorgearbeitet: sie hatte es nicht mehr mit festen Mauern zu tun, nur mit einer anspruchslosen Unform, und dem Verstand kam die große Reinigung von überflüssigen Phantasietrümmern zugut, wenn er von vorn anfangen wollte sich zur Dichtung in einen Bezug zu setzen.

Mit Weise hat sich die Literatur aus der Dichtung zurückgezogen. Die Negation der Phantasie, die Aufhebung aller so geschaffenen Formen war das einzige Mittel des Rationalismus seine Übel aus eigener Kraft zu heilen. Da er nicht vom Leben gespeist war, sah er sich auf Regeln und Muster angewiesen, wenn er zu einer Ordnung, zu einem Stil, einer Haltung kommen wollte .. und dies gerade war Gottscheds Ehrgeiz. Er merkte daß all die bisherigen Muster, die Alten nicht ausgenommen, das Wuchern der Unvernunft und der Übertriebenheit nicht verhindert hatten. Er sah auf der einen Seite das aktuelle Theater noch immer beherrscht von der gemeinen Sinnlichkeit, auf der andern die behäbig-breite Weise-literatur. Von beiden Seiten her ärgerte ihn phantastische oder schlaffe Verworrenheit und er hatte von sich aus dem nichts entgegenzustellen als seinen Ordnungssinn und seine Denkkraft. Ein eigenes schöpferisches Erlebnis, das dem erstarrten Chaos eine neue Gestalt hätte geben können, er-

füllte ihn nicht. Daß Dichtung etwas Lehrbares, durch Befolgung von Regeln Lernbares, durch Nachahmung von Mustern Machbares sei — das war auch ihm selbstverständlich. Das neue Heil konnte also nur aus der Aufstellung neuer Muster kommen. Zwischen Gryphius und Gottsched hatte der neue französische Klassizismus sich ausgebildet und die Dichter des Siècle Louis XIV. besaßen den Ruhm die Griechen erreicht oder übertroffen zu haben. Sie waren in Deutschland schon lange vor Gottsched nicht unbekannt geblieben. Bereits in der Schaubühne englischer und französischer Komödianten, einem 1670 erschienenen Sammelband, standen Stücke von Molière und zwischen 1690 und 1700 verdeutschte Bressand mehrere Tragödien Corneilles und Racines. Doch machten diese Verdeutschungen keine literarischen Ansprüche und wollten mehr der Bühne zugute kommen.

Freilich hatte sich die Kluft zwischen Literatur und Theater im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts bedeutend verengert: der Schwulst hatte vom Pomp, Weise von der Prosa her sich dem Theaterwesen genähert, und ein richtiges Mittelglied zwischen beiden war die Oper, zu der das Theater den Apparat und die Sinnlichkeit, die Dichter die dekorative Phantasie lieferten, um mit Hilfe des emanzipierten Geistes die emanzipierten Sinne zu ergötzen. Die Oper als Verknüpfung (nicht Verschmelzung) der beiden emanzipierten Grundbedürfnisse der Epoche, als Beschäftigung des Verstandes und Unterhaltung der Sinne, lief in der Gunst des Publikums sowohl dem Literaturdrama wie dem Theaterstück den Rang ab, und es hieß nur aus der Not eine Tugend machen, wenn manche Dichter die Oper für die höchste Kunstgattung erklärten. [Aus ähnlichen Gründen beiläufig wie die womit Richard Wagner das »Gesamtkunstwerk« vertritt.] Denn schließlich war die Oper doch nur der Sieg des Theaters über die Dichtung, des Apparats über den Gehalt.

Erst Gottsched erkannte deutlich im französischen und dem von diesem abhängigen englischen Neuklassizismus die Möglichkeit, der Literatur die Bühne zurückzuerobern. Hier hatte er ein lebendiges Beispiel eines solchen Dramas vor sich — denn die Alten blieben tote Schemata — worin die vollständig durchgedachte straffste Ordnung, der reine Verstand und der hohe Stil den ganzen Theaterapparat beherrschten. Ordnung und Theater, diese zwei in Deutschland un-

vereinbaren Gegensätze, waren hier Einheit geworden, Bildung und Bühne, Korrektheit und Drama waren verknüpft. Außer bei den Alten konnte der Rationalist diese nirgends finden als hier und nirgends so wie hier. Gottscheds eigentlicher Trieb war die Ordnungsliebe, diese war die Form seines Rationalismus, wie die von Weise die Sucht nach Natürlichkeit war. All seine anderen rationalistischen Eigenschaften waren nur deren Ausstrahlung: aus Ordnungsliebe wollte er herrschen, um die verworrene Gegenwelt nach seinem Muster zu formen .. dazu waren seine Gesellschaften die Mittel. Aus Ordnungsliebe schrieb er seine Lehrbücher, um die Materien ins Reine zu bringen, und aus Ordnungsliebe sammelte er die Materien, um nichts Ungeklärtes im Rücken zu lassen, aus Ordnungsliebe haßte er die Phantasie der Schlesier und die läßliche Breite des platten Weise, aus Ordnungsliebe den improvisierenden Hanswurst der Komödianten, die Begebenheits-konglomerate der Haupt- und Staatsaktionen und die sinnlichen Schnörkel der Oper. Um der Ordnung willen drang er auf Korrektheit, Klarheit und Begrenztheit, regelte er die Sprache, reinigte er die Bühne, richtete er die Literatur. Er war der Genius des Rationalismus selbst und vollendete was Opitz nur begonnen: die Ausscheidung aller irrationalen Elemente zugunsten der erkennbaren Ordnung. Sein Fortschritt auf der Bahn des Rationalismus über Opitz hinaus liegt in der größeren Konsequenz und der strafferen Zusammenfassung. Opitz hatte sich damit begnügt die Grenzen der Literatur abzustecken und innerhalb derselben auf Grund der Regeln und Muster zu produzieren, ohne sich um das illiterarische Treiben draußen zu kümmern. Das Theater ließ er bestehen, und die Oper nahm gelegentlich sogar seine Dienste in Anspruch, ohne daß ihm daran lag hier als Herrscher Ordnung zu schaffen. Ihm selbst und seinen Nachfolgern blieb es unbenommen sich der Rohstoffe von draußen gelegentlich zu bedienen, Anleihen beim Theater zu machen oder der Oper von der Dichtung zu leihen. Gottscheds herrschsüchtiger Ordnungssinn ließ einen solchen Gegensatz zwischen Drinnen und Draußen nicht mehr gelten. Soweit sein Blick und seine Macht reichte, mußte alles einem Prinzip untertan sein, einem Gesetz sich fügen, und was sich darunter nicht einfügen ließ hatte kein Recht zum Dasein. So nahm er den Kampf gegen alle Phantasiemächte auf die seine Kreise stören konnten.

Das Gesetz aber, unter das er die widerborstige Vielfältigkeit beugen wollte, mußte in sich selbst wiederum das einfachste, faßlichste, geordnetste sein das er finden konnte: eben das unter dessen Herrschaft er die französische Literatur stehen sah. Gottsched hatte nicht, wie z. B. Opitz selbst, eine Freude am Gesetz- und Regelschaffen an sich, einen Genuß am Rubrizieren und Kodifizieren, wie man es oft findet, wo der Verstand seiner Kraft inne geworden oder wo er spielerisch geworden ist, wie bei Zesen und manchen der Ordensmitglieder aus der Zeit der Pegnitz-schäferei. Das Gesetzgeben als solches war Gottsched nie Selbstzweck, und je einfacher er den Zweck erreichen konnte, die Ordnung, desto lieber war es ihm. Er war eine durchaus einfache, ja hahnebüchene, keine spitzfindige Natur, und darum jedem gewandten Widersacher gegenüber eigentlich hilflos. Diese angeborene bäuerliche Einfachheit im Verein mit seiner enormen Arbeits- und Sammlungskraft befähigten ihn wie keinen anderen Ordnung zu schaffen in einem Chaos — nicht lebendiger Kräfte — sondern matt gewordener, auseinandergelaufener und widerstandsloser Materien. Rein physisch war er dieser Welt überlegen, und wer mit dem festen Willen das einfache, quer durchschneidende Denken und das reichste Wissen vereinigte mußte den Sieg erringen, bis eine wirkliche Lebenskraft ihm entgegentrat. Opitz' Aufgabe war weit schwieriger. Er hatte mit wirklichen, in Zersetzung begriffenen Lebenskräften aufzuräumen und einem neuen Vernunftprinzip in der Dichtung zum Siege zu verhelfen. Gottsched hatte nur innerhalb des Rationalismus, dessen Reich gegründet war, die Polizei herzustellen, darum konnte er auch weiter gehen und den Rationalismus noch einmal endgültig und konsequent stabilieren.

Das Glück das seinem Verdienst entgegenkam und ihm die Wiedervereinigung von Bühne und Literatur ermöglichte oder vielmehr den Sieg der Literatur über das Theater, bestand aus vier Fakten. 1. Die Herrschaft des Schwulstes, ohnehin als ein Extrem nicht mehr lebensfähig, war durch Weise vernichtet. 2. Weise und seine Nachahmer hatten jede positive Organisation aufgeweicht, ohne einen eigentlichen Bau an die Stelle zu setzen, so daß sie einem energischen Willen nichts entgegenzustellen hatten. 3. Das Theater und die Literatur waren einander nähergekommen. Gelang es Gottsched seinen energischen Willen

den Schauspielern zu suggerieren, so war die Spaltung überbrückt, die einheitliche Ordnung hergestellt. 4. Im französischen Klassizismus hatte er ein Muster das ihm Nachahmung ohne Zwang, Selbstbetrug und Umdeutung gestattete. Corneille, Molière, Boileau, Racine waren das Höchste, Reinste und Einfachste dessen der Rationalismus als dichterisches Prinzip fähig war. Hier war die Klarheit, Konzentration, Straffheit, Ordnung, Schicklichkeit und Natürlichkeit endlich erreicht und Form geworden die dem ganzen Rationalismus als dumpfe Tendenz von Scaliger und Opitz an zugrunde liegt oder als undeutliches Ideal vorschwebt, von den Deutschen jedoch beim besten Willen und der besten Einsicht nicht erreicht ward, weil das deutsche Temperament (auf dessen Unterdrückung eben die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts beruhte) alogisch und irrationell war, und weil Wissen und Wollen niemals Formen schafft. Während in Deutschland also der Rationalismus durch einen Gewaltakt zur Herrschaft gelangte, ein anders gerichtetes Leben unterbrach, ist er in Frankreich die allmähliche Entwickelung eines logischen, auf Einheit und Ordnung von den Römern her gerichteten Geistes zu immer größerer Bestimmtheit und der Ausdruck einer Kultur höfischer und geselliger Formen. Wie die Geschichte der Konzentration des französischen Königtums nicht nur französisches Schicksal, sondern auch französischer Charakter ist, wie dieser Wille zur Logik, Einheit, Ordnung und Unterordnung, Gesetz- und Faßlichkeit in Louis' XIV. Macht sich ausdrückt: so ist auch die glorreiche Literatur nur der formgewordene französische Geist selber, keine Spiegelung ihres Lebenszustandes, sondern Ausdruck. Ihr Klassizismus und Rationalismus ist nicht eine Reaktion gegen ihr Temperament, wie der deutsche, sondern die höchste Blüte ihres Temperaments, in welchem die Leidenschaft selber nur als Denken, die Sinnlichkeit selber nur als Schmuck auftritt und das von Anfang nur in Formen sich geltend machen kann und keinen Kampf gegen ein seelisches Chaos nötig hatte. Est ist ein deutsches Vorurteil, das wir Lessings notwendigem Kampfe gegen die Herrschaft französischen Geistes verdanken: die französische Konvention sei ein willkürlicher Zwang. Uns mußte sie das sein, aber den Franzosen ist eben diese Konvention der natürliche unbefangene Ausdruck ihres Wesens, und ihr Theater drückt ihnen grad ihre Wirk-

lichkeit so sehr aus, daß Racine und Corneille schwerlich in ihrem Theater eine Stilisierung gefunden hätten. Sie meinten das Leben darzustellen wie es ist und wie es sein soll (logische Temperamente machen in der Kunst zwischen Ideal und Wirklichkeit keinen Unterschied). Voltaire vollends kam sich als ein naturalistischer Neuerer vor. Der Pöbel, das Volk, das ganze Draußen, soweit sie es überhaupt wahrnahmen, war für sie nicht das Wirklichere, Natürlichere, Wahrere, sondern es war eben das Chaos, das Unsein. Sie meinten so wenig eine willkürlichere Auswahl des Lebens zu geben als Shakespeare dies meinte, vielmehr war ihre Auswahl das Leben, das Wesen ihres Lebens. Der Kampf gegen die Enge dieser Welt — die der Hof war, wie der König der Staat — wurde dort die Aufgabe der Romantik (Voltaire hatte ihn schon begonnen unter dem Banner Shakespeares) nicht der Kampf gegen ihre Unechtheit und Erzwungenheit. Quantitative Erweiterung viel mehr als qualitative Veränderung war dort der Sinn der Revolution .. darum ist der Klassizismus dort auch nicht abgesetzt worden, sondern ihm nur eine Zone mitberechtigter Inhalte und Formen vorgelagert worden. In Deutschland übte er freilich seine Herrschaft widerrechtlich, d. h. nicht vom Leben, sondern vom Denken aus. Hier war eine Lüge was in Frankreich die Wahrheit war, ein Zwang was in Frankreich eine Sitte, ein Mechanismus was dort ein Organismus war, kurz: Gottsched hatte als literarisches System übertragen was Ausdruck eines ganz anderen Lebens war, und eine fremde Wirklichkeit sollte nach ihm die heimische Produktion bestimmen. Dies glückte, solange das eigentlich deutsche Leben noch nicht zur Selbstbesinnung gelangt war. Solange das Denken regierte, war der Sieg dort wo das Denken mit den einfachsten Mitteln die größte Macht erlangen und entfalten konnte, und Gottsched war der Mann, dem Denken diesen Triumph zu verschaffen durch Einführung der französischen Muster, in denen das Leben selbst restloser als irgendwo in Denkbarkeiten geronnen war und die Regeln, selber aus dem Blute stammend, zu Leben geworden. Daher ihre Verführung, daher der Zauber den das französische Drama ausübt und ohne den es niemals eine Lebensmacht hätte werden können. Denn selbst der Gesetzgeber muß seine Regeln, wenn er damit Lebendiges einrichten will, aus Lebendigem abziehen und nicht abermals aus bloß Gedachtem.

Indem Gottsched durch die Begründung des künstlichen Klassizismus nach französischem Vorbild die Misch-, Halb- und Scheinformen beseitigte, die aus Nachahmung der dem strengen und konsequenten Rationalismus nicht gemäßen italienischen und holländischen Barockmuster entstanden waren, indem er dem Weiseschen Brei wieder eine straffe Regulierung entgegenstellte, die Botmäßigkeit des Theaters wieder erzwang, durch Organisation des Literatentums neue Mittelpunkte, erleichterten Verkehr geschaffen, durch Sammlung und Sichtung der Theaterstücke und der vergangenen Literatur auch in die Erbschaft museumsmäßige Ordnung gebracht hatte: war allerdings in die deutsche Literatur jene Übersicht, Reinlichkeit und Korrektheit gekommen die er wünschte. Es war eine oberste Aufsicht da die über alle Konterbande wachte, und auf diesem großen, glatten, abgegrenzten Exerzierplatz konnte jeder Feind sofort gesichtet werden, jede neue Wendung beobachtet werden. Jeder Gegensatz mußte jetzt klar und prinzipiell werden, nichts mehr blieb verborgen, es gab kein Nebenher und kein Zwischendurch: die allgemeine Kontrolle war erreicht, der Rationalismus vollendet. Das war Gottscheds Verdienst und sein Verderben. Da durch seine eigene Herrschsucht und Polizei das Nebeneinander von heterogenen Elementen unmöglich wurde, da alles unter die neue, allzueinfache Gesetzlichkeit gezwungen werden sollte, so mußte beim ersten Auftreten einer neuen Kraft ein Kampf auf Leben und Tod entstehen.

Gottscheds Herrschaft beruhte auf der unbewußten Fiktion daß es überhaupt keine Sinnlichkeit, keine Leidenschaft, kein Gemüt, kurz keine irrationellen Dinge gäbe. Opitz hatte alle diese Dinge teils außerhalb der ernsten Kunstdichtung bestehen lassen, teils ihre Rationalisierung ermöglicht. Gottsched, minder aristokratisch als Opitz gesinnt, erfüllt von bürgerlichem Stolz, fand es nicht unter seiner Würde seinen Einfluß auch in die populäre Sphäre auszudehnen. Dadurch daß er das Theater nun auch unter die Kontrolle des Verstandes brachte hatte er ein Ventil zugestopft wo die Sinnlichkeit sich sonst ungestört aussprudeln konnte. Allen jenen Lebenskräften die als dumpfes Leben immer da waren, und außerhalb der Literatur, in Theater, Oper und Kirche formlos funktionierten, hatte er die Ventile verschlossen. Dadurch bereitete er ihren Einbruch in die Literatur am wirksamsten

vor und die Zerstörung des künstlichen Systems der Vereinfachung. Weder die Sinnlichkeit, der er das Theater verschlossen hatte, noch das religiöse Bedürfnis, dem sein System zwar nicht gerade feindlich gegenüberstand, dem er aber als platter Wolffianer keine Rechnung trug, noch die Phantasie, der er durch Ausscheidung des Schwulstes den Spielraum geraubt (mochte er auch theoretisch die Einbildungskraft fordern, d. h. die Fähigkeit sich Dinge vorzustellen die nicht vor Augen lagen) noch die bequeme Läßlichkeit des natürlichen Alltags konnten sich seiner Tyrannis auf die Dauer fügen, abgesehen von all den persönlichen Rankünen die der hochmütige Pedant auf sich herabzog. Indem er alles Unbefangene, Gewachsene bis in die Sprache hinein aus seinen Schlupfwinkeln aufscheuchte, weckte er die gefährliche Aufmerksamkeit die seine Herrschaft und die Regeln und Muster worauf sie sich gründete auf ihre Legitimität hin prüfte, weckte er erst den kritischen Sinn sich an den konkreten und abstrakten Gegebenheiten zu üben, den kritischen Sinn, den er selber geschärft hatte durch seine Vereinfachung und genährt durch seine Sammlungen historischen Vergleichsmaterials. In der helleren Luft die er geschaffen, auf dem Niveau das er geglättet hatte, bei der übersichtlichen Literatur die er ermöglicht hatte, konnten erst neben den Regeln auch Kriterien und Maßstäbe gefunden werden. Der Nachprüfung des Alten, Geglaubten und Gedachten folgte die Suche nach Neuem. Der starrste Rationalismus rief gegen sich die beweglichsten Geister heraus, und unmittelbar an Gottscheds Sturz schließt sich die Erneuerung des deutschen Geistes, der Durchbruch des lange vergrabenen Lebens zur Oberfläche. Dieser Durchbruch war erst möglich, wenn der Rationalismus bis zur Spitze getrieben war, seine Macht überspannt, seine Machtmittel verbraucht, aber auch seine weltgeschichtliche Aufgabe erfüllt hatte: den deutschen Seelenkräften eine Ruhefrist zu verschaffen und das deutsche Selbstbewußtsein zu einem beweglichen Organ auszubilden, das fürder nicht mehr zur Unterdrückung und Polizierung der schöpferischen Kräfte dienen mußte, sondern zu ihrer Gliederung, Befruchtung und Entfesselung. Die Phasen des Kampfes gegen Gottsched führen uns allmählich dem Siege des neuen Weltgefühls näher, der Shakespeare zugute kam.

Das erste Stadium des Kampfes gegen Gottsched wird durch die

Schweizer vertreten. Sein tieferer Grund, den Kämpfern vielleicht selbst unbewußt, war der Gegensatz der bigotten Menschen gegen den Aufklärer. Dieser Gegensatz mußte sich dann bis in die verschiedenen ästhetischen Theorien fortleiten. Auch Bodmer und Breitinger waren in æstheticis durchaus Rationalisten. Auch ihre Religion war nicht ein Erleben, sondern ein Denken Gottes. Ihre protestantische Dogmatik unterschied sich im Gefühlsgehalt nicht von den ästhetischen Dogmatiken. Wogegen sie sich wenden mußten, das war die straffe Enge, bei der ihre Lieblingsdogmen keinen Platz finden konnten, Gottscheds Polizei, die den Kreis der Wirklichkeit welche Gegenstand der dichterischen Darstellung (Nachahmung) sein dürfe willkürlich beschränkte auf das Vernünftige, d. h. logisch Deduzierbare, während die Wahrheiten der Religion, den Schweizern selbstverständlich und ohne Kritik gegeben, für sie auch zu der darstellbaren Wirklichkeit gehörten: Gott und Teufel und die ganze christliche Mythologie. Ihre Ästhetik beruht auf ihrer religiösen Dogmatik, und wenn ihre Dichtung lehren sollte, so sollte sie eben Religion lehren: darin waren sie eingefleischte Rationalisten, Religion als ein Lehrbares zu betrachten.

Indes war das Prinzip worauf sie rationalistisch ihre Ästhetik bauten, um ihre Dogmatik schützen und dichterisch verwerten zu können, ein erster Weg um von der Kritik aus, ehe das Erleben da war, Shakespeare zu rechtfertigen: »das Wunderbare«. Im Grunde soll dieses Prinzip nur dem Teufel in der Dichtung sein Recht verschaffen, aber in seiner Begründung und in seinen Konsequenzen führt es weiter, führt es zu der ersten dogmatischen Rechtfertigung der Phantasie, der Poesie überhaupt, Shakespeares. Breitinger, der Ästhetiker der Schweizer, begreift unter dem Namen des Wunderbaren »alles was von einem anderen widerwärtigen Bildnis oder vor wahr angenommenen Satze ausgeschlossen wird, was unseren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften und Gesetzen und dem Lauf der Natur und allen vormals erkannten Wahrheiten in dem Licht zu stehen und dieselben zu bestreiten dünkt«. Hier liegt der Keim zur Rechtfertigung unendlicher Neuschöpfungen, zur ersten Durchbrechung der vernunftgezogenen Schranken. Freilich war es nicht so gemeint: »Das Wunderbare muß (bei allem Schein der Falschheit), auf das wirkliche oder mögliche Wahre gegründet sein,« und die Dichtung, »die vermeint-

lichen Deliria und Ausschweifungen der Phantasie« müssen mit »einer verwundersamen Urteilskraft begleitet sein« . . . denn sie sind nicht Selbstzweck, nicht Ausdruck des Lebens, sondern »ein bequemes Mittel, die Aufmerksamkeit der Menschen zu erhalten und ihre Besserung zu fördern«. Noch immer ist die Dichtung hier im Dienst des Rationalismus und Utilitarismus, eine Sache der Erkenntnis und des Zwecks. Doch darf schon als Mittel gelten was bei Gottsched nicht einmal als solches Platz fände: Deliria und Ausschweifungen der dichterischen Phantasie — was als solches bei Gottsched nicht in den Kreis der ästhetischen Betrachtung, geschweige Forderung gezogen war. Hier war über die Regeln, über die Muster hinaus dem dichterisch freien Trieb Spielraum und Recht gewährt. Mochte man ihm, sobald er zugegeben war, nützliche Pflichten zuweisen, rationelle Deutungen unterschieben: er war da, und das Mittel konnte sich leicht emanzipieren von seinen willkürlichen Zwecken.

Um die Teufel und Engel ihres geliebten Milton zu rechtfertigen, ihre eigenen Nachahmungen zu begründen, hatten die Schweizer ihre Ästhetik auf das Wunderbare gegründet, und von Milton zu Shakespeare war weder dem ästhetischen Dogmatiker noch dem Historiker ein weiter Schritt. Es war Gottscheds spezifisches Unglück daß er überall den Blick in die Richtung lenken mußte von der aus er gestürzt werden sollte. Indem er auf Addison hinwies und diesem kahl verständigen Briten eine Art Autorität im Interesse des Klassizismus verschaffte, machte er auf die Urteile dieses Mannes aufmerksam, und die kamen auch Autoren zugute welche durchaus nicht in Gottscheds Reich paßten: Milton und Shakespeare. Sein Lob des Milton mußte sehr zu Gottscheds Ärger die ihm verhaßte Barbarei dieses Poeten in der deutschen Übersetzung Bodmers stützen. Unter Shakespeares sprachschöpferischer Gewalt hatte Milton den Blankvers gewählt für sein Epos — Grund genug, dem Reimhasser Bodmer das Vorbild seines Vorbilds zu empfehlen, und wußte Bodmer auch damals nicht viel von dem »engelländischen Sophokles«, von »Saspar«, durch dessen Vorarbeit die Briten für die Schönheiten Miltons reiften: mit der Verherrlichung Miltons ward unter die europäischen Muster das erstemal ein Dichter eingereiht der ohne Shakespeare nicht denkbar ist, für den Shakespeares Werk ein wesentliches Element ist. Nicht zufällig schließt

die erste im Interesse einer bestimmten Geistesrichtung vorgebrachte Erwähnung Shakespeares (die durch Barthold Feind ist ein isoliertes Kuriosum und kommt für die Geschichte der Geisterbewegung nicht in Betracht) sich an die Aufstellung eines neuen Musters, des ersten das nicht wegen neuer Regeln, sondern wegen eines neuen Gehaltes angepriesen wurde. Die Franzosen und Addison, die Holländer und Italiener, Ronsard und die Alten waren gefeiert worden, weil man von ihnen am besten lernen konnte wie man dichten soll. In dem Lobe Miltons durch die Schweizer klingt ein Unterton der Verehrung, wie er denen gezollt wird die uns leben lehren, und wie sehr immer bei seiner Verteidigung gegen Gottscheds aufklärerische Angriffe sich die Argumente ästhetisch drapierten: es war eine moralische Begeisterung, welche die Schweizer ins Feld führte.

Aus drei Gründen mußte ihr Kampf dem Rationalismus als Prinzip gefährlich werden, wenngleich er als Gesinnung noch unausgerottet bestand — mußte ihn als Gesetzbuch entwerten, wenn er auch in den Sitten noch herrschte. 1) Die Stoffmöglichkeiten wurden durch das Prinzip des Wunderbaren erweitert. 2) Die Regeln verloren ihre unbedingte Gültigkeit. 3) Ein regelloses Muster kam zu literarischem Ansehen. Drei Wege zu Shakespeare waren damit geöffnet oder vielmehr drei Wege Shakespeares zu Deutschland. Sie zu beschreiten war nicht Sache der Schweizer. Die neue Ästhetik schafft noch nicht die neue Produktion, aber sie gibt einer Produktion die sich in der neuen Richtung bewegen will das gute Gewissen vor sich selbst und die Rechtlichkeit nach außen, ebenso wie ein Kodex nicht Sitten schafft, aber legitimiert. Folgende Sätze aus der neuen Ästhetik genügten, wenn Shakespeares Stunde gekommen war, ihn zu schützen gegen den Vorwurf der Unvernunft und der Regellosigkeit. »Die Poesie ist Nachahmung der Schöpfung und Natur, nicht nur im Wirklichen, sondern auch im Möglichen.« »Das Wunderbare ist ein vermummtes Wahrscheinliches.« »Das Wahrscheinliche muß von der Einbildung beurteilt werden.« Diese Sätze bedeuten noch keine Aufhebung des Rationalismus, vielmehr hat selbst die Einbildung ihre Vernunftkriterien und ihre Denkgesetze, vielmehr wird sogar »die unendliche Kraft des Schöpfers«, auf der das Wahrscheinliche beruht (man sieht den eigentlich religiösen Grund dieser Ästhetik) noch bestimmt durch das »was mit

den ersten allgemeinen Grundsätzen, auf welchen alle Erkenntnis der Wahrheit beruhet, in keinem Widerspruch stehet«. Aber wenn man einmal die unendliche Kraft des Schöpfers, das Mögliche, das Wahrscheinliche mit einbezog, waren keine stabilen Regeln, keine begrenzte Anzahl von Konventionen mehr möglich, und das Denken war nicht mehr ein gebahntes Straßennetz, sondern nur der Kompaß der die Richtungen angab. Die Regeln waren keine Geländer und Zäune, sondern nur Wegweiser. Gab man das Wunderbare um Miltons Engel und Teufel willen zu, so mußte man (wie dem Homer seine Götter und Nymphen) dem Shakespeare seine Elfen, Hexen und Geister zugeben. Rühmte man die Einbildungskraft als das ausführende Organ des »Wunderbaren« und als die Richterin des »Wahrscheinlichen«, so mußte Shakespeare in beiden Rücksichten zu seinem Recht kommen, sobald er erst in den Gesichtskreis trat. Er, der beste Maler, er der Beschwörer der Wunderwelt! »Unter den Engelländern hat Saspar den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem anderen vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen.« Noch immer ist es ein Ruhm auf Hörensagen und durch Vermittelung. All die Eigenschaften die Shakespeares Ruhm ausmachen konnten, die dichterische Phantasie und die Malerkraft waren ja nur Mittel. Darum wurde nicht er, sondern der so viel geringere Milton zum Muster der neuen Geisterbewegung erkoren. Vergessen wir nicht daß die neue Ästhetik diktiert wurde von der Religion: daß Milton als der religiöse Sänger um der Religion willen die Schweizer begeisterte und daß ihre Ästhetik konzipiert wurde, um diese religiöse Poesie erst zu schützen, dann zu verherrlichen, dann zu ermöglichen. Dichtung und Religion zu vereinen, das war ihr Sinn. Dies Ideal verkörperte ihnen Milton, und daß er ein frommer Mann war der gute Dichtungen schuf, bedeutete ihnen mehr als daß er ein Dichter war mit frommer Gesinnung. Deshalb ward er das Muster, nicht Shakespeare.

Der Kampf der Schweizer gegen Gottsched entzündete sich, wenn auch in ästhetischen Formen geführt, aus dem Groll der protestantischen Fanatiker gegen den Aufklärer. Was uns dabei einen Umschwung

ankündigt nicht nur in den Prinzipien, sondern in der Denkweise selbst, ist dies: das erstemal seit der Herrschaft des Rationalismus wurden die Regeln von der Gestalt des Dichters abgeleitet, während bisher die Regeln die Wahl der Muster bestimmt hatte oder neben den Mustern die Produktion beherrschten. Nun begann das Muster, das Werk die Oberhand zu gewinnen, d. h. die Fähigkeit einen Dichter als Gestalt zu sehen begann sich loszuringen aus dem Gewebe von Vorschriften das sie bisher umstrickt hatte. Man war der Grammatik müde und suchte den Präzeptor selber auf. Man entfernte sich von den Anmaßungen des Regelwesens unwillig und kam, ohne es zu wollen, der lebendigen Wirklichkeit einen großen Schritt näher. Freilich hatte man erst eine Freiheit von den Regeln und noch keine neue Gestalt gewonnen. Was Bodmer selbst unter dem Eindruck seiner zwanglosen Muster produzierte, sind genau so schematische Gedankendinge wie Gottscheds Arbeiten, nur mit dem Unterschied daß Bodmer sich dabei einer sprachlichen, sachlichen und technischen Bequemlichkeit erfreute, die ihm die Religion gestattete, während sie Gottsched sich verbot. Diese Bequemlichkeit und Breite war freilich für Bodmer selbst schon wieder Dogma (im Gegensatz zu Weise, dem sie natürliche Äußerung seiner platten Vernunft war). Wo er gar einen Shakespearischen Stoff behandelte, wie in seinem Cäsar, 1763 verfaßt, als er Shakespeare schon genauer kannte, war ihm das Drama keine Form der Dichtung, sondern nur ein willkürlich gewähltes Mittel, republikanisch-bürgerliche Gesinnungen predigend und keifend in Dialogform loszulassen. Beim ganzen Kampf der Schweizer gegen Gottsched war es überhaupt weniger auf eine prinzipielle Befreiung der Literatur abgesehen als auf den Vorbehalt des Rechts gewisse Gesinnungen und diesen entsprechende Stoffe unangefochten vorzubringen. Bodmer war ein Prediger und Bürger der sich vom Ratssaal und der Kanzel in die Literatur verirrt hatte und dann auf Gottscheds Revier mit ihm zusammentreffen mußte. Ein Ästhetiker wie Breitinger stand ihm zur Seite und verhalf ihm zum Sieg. Bodmer selbst war ein so durchaus amusischer und bornierter Kopf, daß er Gottsched nichts vorzuwerfen hatte. Er war ebenso einseitig auf Stoffe und Gesinnungen eingeschränkt wie Gottsched auf Gesetze und Regeln. Um seiner Gesinnung und Stoffe willen griff er Gottscheds Regeln an: Breitinger wußte aus

der Stofflichkeit selbst ein Prinzip zu machen (eben das Wunderbare). Noch immer war Shakespeare für Gottsched, weil bloß Stoff, unannehmbar . . für Bodmer und Breitinger, weil einer ihnen brauchbaren Stoffwelt, der Miltons, verwandt, willkommen. Sie wollten der Phantasie Spielraum lassen, um der Religion auch literarisch huldigen zu können. Erst in Klopstock gerann das neue religiöse Erlebnis zu einer neuen Form, und dadurch wurde der Widerstand gegen die Aufklärungsformeln auch produktiv gerechtfertigt. Klopstocks Messias ist das als Erleben was als bloßer Gedanke in Bodmer und Breitinger waltet. Er ist der erste große Durchbruch der unterirdisch gesammelten Lebenskräfte: geweckt, gelockert, ermutigt wurde Klopstock zu seiner Form allerdings durch die Bemühungen der Schweizer die religiöse Mythologie, den reimlose Vers, die Breiten der Form oder vielmehr die dem Stoff anbequemte Form literaturfähig zu machen, und durch das Vorbild Miltons. Doch diese neue Erfüllung der Schweizer Wünsche brachte die Schweizer dem Shakespeare nicht näher, sondern ihre Begeisterung eher zum Stillstand. Denn Shakespeare war nur ein Umweg, eine Vorstufe, ein Mittel zu Milton. Nun der deutsche Milton über Erwarten da war, das religiöse Gefühl seinen Sänger gefunden hatte, bestand von dieser Seite her kein Verlangen mehr nach dem »Wunderbaren« des Briten. Man verschloß ihm zwar von hier aus nicht mehr das Tor, aber man rief ihn noch nicht herein, er war noch immer keine Person, kein Vorbild, nur ein gelegentlicher Helfer, ein Stoffbringer kein Formbesserer.

# ZWEITES BUCH:
# SHAKESPEARE ALS FORM

# I: LESSING

ES mußten also noch von anderen Seiten her Zugänge zu Shakespeare gebahnt, Breschen in die Mauern des Rationalismus geschlagen werden, wenn Shakespeare nicht nur ein geduldetes Stoffelement unter anderen, sondern eine an der Gestaltung des deutschen Geistes mitwirkende Kraft werden sollte. Dazu bedurfte er eines Durchbruchs von innen heraus, einer Sprengung des Rationalismus aus seinen eigenen Mitteln, einer Evolution, die sich nur langsam und nicht gewaltsam und willkürlich vollziehen konnte. Das lebendige Blut mußte von innen wieder in die erstarrten Formen geleitet werden, die Kräfte auf denen der Rationalismus beruhte, die Vernunft selber wieder Erlebnis werden, vom Erlebnis gespeist werden, um die Vernunft und Gesetzlichkeit des Lebens selber und des großen Lebensdichters zu begreifen. Von den Schweizern aus war wohl eine Sprengung der alten Regeln, die Einführung einer neuen Stoffwelt, die Ausbreitung des Gefühls — und wenn dazu ein Gestalter wie Klopstock trat — die Verdichtung des Gefühls zu neuen Formen möglich: aber ein neues Gesamtleben war abhängig von der innersten Umwandlung der Organe welche das bisherige Weltbild gestaltet, d. h. geregelt und gerahmt hatten. Die Schweizer kamen rascher zum Ziel, weil sie als Eigenbrödler nicht aufs Ganze gingen und sich begnügten, wenn sie nur ihre Religion frei in der Dichtung äußern durften. Sie setzten nicht die Masse des Geistes in Bewegung, sondern nur den sie angehenden peripherischen Teil. Ihr Weg führte als eine Seitenstraße nur bis Klopstock, zur ersten in sich vollendeten, aber auch in sich abgeschlossenen, isolierten Dichtergestalt. Klopstock war ein Erfolg bei dem man sich beruhigen durfte, bei dem man sich aber auch beruhigte. So groß sein Einfluß war, keiner seiner Schüler führte die Geisterbewegung die er abschloß weiter, sein »Messias« ist ein Ende, wie er ein Anfang ist.

Nicht vom Gefühl, auch nicht von den Sinnen aus war der Rationalismus in der Dichtung zu stürzen, obwohl die Wiedergeburt dieser Seelenkräfte den Sturz beschleunigte und Shakespeares Macht beförderte. (Wir wissen daß diese Scheidung in Gefühl und Sinne nicht so schematisch im Leben vor sich geht, auch sind, wie wir die Ausdrücke hier anwenden, eher geistige Tendenzen als Provinzen dar-

unter zu verstehen.) Die Aufgabe die Vernunft selber wieder lebendig zu machen, die Gesetze, anstatt als starre Codices, als Ergebnisse des Lebendigen zu befragen: diese Aufgabe — schwieriger und langwieriger, weil sie vom Zentrum aus alle Massen zu durchdringen hatte — nahm zunächst Lessing auf sich. Er rechtfertigte als Erster den Shakespeare vor der Vernunft, wie ihn Bodmer vor der Phantasie gerechtfertigt hatte. War einmal die Vernunft bis zu Shakespeare vorgedrungen, so hob sie in diesem einen Dichter den ganzen Schatz der Lebenskräfte mit herauf. Die Entdeckung Shakespeares durch die Schweizer war zunächst ein Zufall, von der durch Lessing unterschieden wie die erste Entdeckung Amerikas durch verschlagene Seefahrer vom planmäßigen Zug des Kolumbus. Wie Kolumbus auszog, um das altersehnte Indien zu suchen, und einen neuen Weltteil fand, so ging es Lessing. Er zog aus, um einen vernünftigen Dichter, um die wahre Theatervernunft zu entdecken, und fand einen neuen Komplex von Leben — und wie Kolumbus starb er, ohne die ganze Tragweite seiner Entdeckung zu ahnen.

Wie bei den Schweizern, so hatte Gottsched auch hier das unfreiwillige Verdienst durch seine Überspannung und seine Betriebsamkeit den Anstoß zu geben. Die rege Übersetzungsliteratur die unter seiner Ägide und durch seinen Impuls ins Leben trat griff über seinen eigenen Kreis bald hinaus. Nachdem fast die ganze neuere französische und klassizistisch englische Literatur verdeutscht war, darunter 1738 in Scharfensteins Übersetzung Voltaires Mort de César, lag es für einen müßigen, schriftstellerisch begabten und angeregten Dilettanten, der sich in amtlicher Stellung in London aufhielt, nah einmal unter den berühmten Werken der früheren englischen Literatur eines zu verdeutschen, und hier war keines geeigneter als Shakespeares Julius Cäsar: von all seinen Werken durch den Stoff wie durch den Stil dem französischen Klassizismus noch am ersten vergleichbar, durch Voltaires Nachahmung sanktioniert, durch Voltaires Beifall herausgehoben.

Voltaire ist für die Geschichte des Klassizismus, auch des deutschen, durch Gottsched verfochtenen, durch Lessing bekämpften, ein zu wichtiger Faktor, durch Lessings Krieg gegen ihn zu symbolisch auch für unsere Literatur und die Stellung zu Shakespeare, als daß wir nicht hier sein Verhältnis zu Shakespeare berühren müßten. Er ist uns, da

es uns mehr auf Kräfte als Personen ankommt, schon wichtig als der einzige große und konsequente Klassizist und als der erste der sich mit der Shakespeareschen Welt gründlich auseinandergesetzt hat durch Theorie und durch Produktion. In seiner Kritik Shakespeares kommt die Shakespeare-feindliche Tendenz erst groß und symbolisch zum Ausdruck, die der arme Gottsched nur unbeholfen und fragmentarisch vertrat, mehr keifend als kritisch, mehr aus einer geistigen Beschränktheit als aus einem positiven Lebensinstinkt heraus. Der Prinzipienkampf, der bei Gottsched nur in kümmerlichen Ansätzen steckt, ist bei Voltaire frei und deutlich, und wichtiger als der Sturz der persönlichen Macht Gottscheds, schwerer als die Vernichtung des massiven Pedanten war der Sturz Voltaires, als dessen bloßen Statthalter in Deutschland man Gottsched betrachten kann. Wenn man Lessings Dramaturgie als eine Epoche in der Geschichte der deutschen Dramatik und Shakespeares ansieht, so ist Voltaire auch ein deutsches Ereignis, denn erst dieser Gegner und Gegenstand gab Lessings Kampf Wucht, Nachdruck, Weite, wie ihm Shakespeare Recht, Rückhalt, Fülle gab.

Voltaire kam zu Shakespeare auf der Suche nach neuem Stoff zur Erweiterung der französischen Konvention. Erinnern wir uns daß der französische Klassizismus beruhte auf der Darstellung der durch Hof und Gesellschaft gegebenen Wirklichkeit, daß sein Stil nur der gehobene Ausdruck dieser Wirklichkeit war, die Auswahl der geforderten Großheiten und Schönheiten. Noch Batteux mit seinem Evangelium von der Nachahmung, das Orakel Gottscheds, war im besten Glauben, die französische Dramatik stelle das Leben dar, und er hatte für Frankreich in gewissem Sinne recht. (»Das Trauerspiel ahmet das Schöne und Große nach, das Lustspiel hingegen das Lächerliche, jenes erhebet die Seele und bildet das Herz . . .« Gottscheds Übersetzung.) Was Voltaire an seinen Meistern und Vorbildern auszusetzen hatte, vor allem an Corneille, waren Verstöße gegen die Natürlichkeit, gegen die Wahrheit des Lebens — desjenigen Lebens das sie darstellten, des heroisch-höfischen — z. B. die Verliebtheit der großen Helden. Sosehr deckten sich für Voltaire die gesellschaftliche Welt und die Wirklichkeit, daß Natur und »Anstand« für ihn fast synonyme Begriffe wurden. »Natürlich« war nicht das Volk, sondern der Hof, und »natürlich« war nichts als das Vernünftige, das Schickliche. Als Aufklärer fand er manches

nicht mehr vernünftig, d. h. nicht mehr natürlich, nicht mehr ungezwungen, denkbar, graziös genug, was dem strengeren, um eine Stufe minder gelockerten, durch die Kirchlichkeit gebundenen Hof des großen Königs noch gemäß war. So polemisierte er vor allem gegen die zwei geschlossensten, schwersten und ernstesten Meister des Grand Siècle, gegen Corneille und Bossuet. Er wollte die Formen dieses Zeitalters, die im wesentlichen auch seine Welt noch repräsentierten, nicht vernichten, sondern im Sinne einer aufgeklärten Vernunft reinigen, ihre Gegenstände vermehren, den Geist aufgeschlossener, beweglicher machen, der Vernunft einen neuen Spielraum erobern, um jenen ewigen Formen neue Stoffe zu bringen. Er selber, für uns ein Typus des konventionellen Klassizisten, empfand sich wohl eher als naturalistischen Neuerer, wie er sich anderswo als Erheller und Befreier fühlte. In dieser Verfassung: aufgeschlossen, geweckt, kritisch, kampfbereit gegen jeden Götzen, jede Verengerung, jede Vergewaltigung der Vernunft, aber empfänglich für jeden starken Eindruck des Lebens, aufnahmelustig selbst für das Ungemäße und Abstoßende, sofern es nur neu war, auf Reisen, sehbereit, vor allem gewillt Vorurteile abzuwerfen, lernt er in England Shakespares Cäsar kennen: »J'ai vu jouer le César: quand j'entendis le tribun reprocher à la populace de Rome son ingratitude envers Pompée et son attachement à César, je commençai à être interessé, ému. Je ne vis ensuite aucun conjuré sur la scène, qui ne me donnât de la curiosité, et malgré tant de disparates je sentis, que la pièce m'attachait.« Dem großen Hauch von Realität und Leben konnte sich der Widerwillige nicht entziehen. Die heroische Gewalt riß ihn mit und er, der nur ein Genre mißbilligte, le genre ennuyeux, kam vor diesem mitreißenden Atem nicht zur Besinnung und erstaunte daß er sich nicht langweilte. Solange er unter dem Banne stand, schwieg seine Kritik. Das war selbst klassischen Werken selten geglückt, und er quittierte darüber mit den Worten: »J'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle que de longues confidences d'un froid amour ou des raisonnements de politique encore plus froids.« »Le ridicule est outré, mais il n'est point languissant.« Das génie (d. h. die lebendige, Dinge glaubwürdig und vernunftgemäß machende Einbildungskraft), die grandeur (die Großheit der Behandlung), die traits sublimes (einzelne Schönheiten der Diktion) zogen ihn an als einen Aufklärer,

der die Natur ehrte, wo er sie fand, und als einen Historiker, der die Verdienste aller Zeiten und Zonen zu würdigen stolz war und auch die Mängel Shakespeares aus seinem barbarischen Zeitalter erklären und entschuldigen wollte, aus den Verhältnissen der englischen Bühne. [»les hommes anglais aiment le spectacle, ils veulent qu'on parle à leurs yeux. Le peuple se plait à voir des cérémonies pompeuses, objets extraordinaires, orages, armées rangées en bataille, épées nues, combats, meurtres, sang répandu.«] Aber als Mann der guten Gesellschaft konnte er sich doch nicht befreunden mit den »familiarités, bassesses, bouffonneries, indécences, inconvenances, extravagances, grossières atrocités«, den volksmäßigen Bildern, den Zoten, dem Ton »des charpentiers, savetiers, comme on parle aux halles«, als Gebildeter nicht mit den »ignorances«, den Anachronismen, als Vernünftler nicht mit der Phantastik, mit den unlogischen »inconséquences frappantes«, als logischer Franzose, dem die Symmetrie im Blut steckt, nicht mit den »irrégularités, inégalités«, der Mischung von Komik und Tragik, dem jähen Auf und Ab, dem Gallimathias, als Klassizist und Stilist nicht mit seiner maßlosen allvermischenden Diktion, dem »enflé, guindé«. Als Theoretiker verwarf er Shakespeare ex cathedra, besonders als er merkte daß man Geschmack an ihm finden könnte, als Praktiker beschloß er dennoch, empfänglich und eindrucksfähig sich der Wirkungen des »barbare aimable«, des »fou séduisant«, des »sauvage avec imagination«, des »grand génie dans un siècle grossier« mit seinen »beautés«, seiner »force et énergie« für das Theater zu bemächtigen. Denn Voltaire war kein Prinzipienreiter, vielmehr, wie unser Wieland, bereit alles ohne theoretische Bedenklichkeiten aufzugreifen womit sich wirken ließ, mochte es aus legitimem Bereich stammen oder nicht. Regeln, Vernunft, Schönheit, Maß traute er sich selbst zu, Kraft, Gewalt und Verve hielt er als echter Rationalist für übertragbar, für stofflich, die Form für lernbar. So kostete es ihn keine Mühe und kein Gewissen, Shakespeare zu tadeln und ihn nachzuahmen, seine ergreifenden Motive (in »Zaire«), seine wirksamen Theatercoups (in »Semiramis«), seine heroischen Handlungen (in »César«) zu übernehmen und der eignen Gesinnung entsprechend umzugestalten. Erst zu spät merkte er daß er durch die Aneignung dieser neuen Stoffe und Effekte zugleich ein neues, gefährliches, irrationelles Formprinzip mit

eingeschleppt hatte, welches die ganze Gesittung und Gesinnung bedrohte die er verehrte und der er diente. Da hörte seine Toleranz und sein Wohlgefallen auf und es erfolgen jene bitteren Ausfälle gegen den »besoffenen Wilden«, die Verdammung in Bausch und Bogen, ein Art Widerruf seines Lobs. Doch blieb als unzerstörbares Zeugnis von dem Eindruck Shakespeares auf den eingefleischten Klassizisten außer seinem eigenen César und anderen Nachahmungen oder Verballhornungen (z. B. eine Probe aus Hamlet in den »Lettres sur le théâtre anglais«, die dann in Lessing-Mylius' Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters verdeutscht wurde) eine gewissenhafte Übersetzung der drei ersten Akte von Shakespeares Cäsar in Blank-Alexandrinern zurück. Sie ist getreu bis in die letzten Wendungen des Sinns hinein, die Verse sind ohne Nachdruck, ohne Ton, glatt und sinnig aneinandergereiht, vom Verstand mit handwerklichem Geschick zusammengefügt. Hierbei verrät Voltaire naiv was dem Rationalisten Kunst und Kunstmittel bedeuten: vor allem Überwindung von Schwierigkeiten kraft des Verstandes. Ein Haupteinwand gegen Shakespeare ist ihm, daß zum Blankvers keine Kunst nötig sei. Die eigentliche Kunst sieht er im Reimen: »Cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Si on s'avise de faire des tragédies en vers blancs, la tragédie est perdue. Dès que vous ôtez la difficulté vous ôtez le mérite.«

Wie auch Voltaires Stellung zu Shakespeare im einzelnen gewesen sein mag: für Deutschland war die Tatsache daß der berühmteste Klassizist seiner Zeit, der aufgeklärteste Geist, der über jeden Zweifel erhaben eleganteste Franzose den Briten des Interesses, der Nachahmung und der Plünderung würdigte ein Anlaß den Blick auf ihn zu lenken. Durch Voltaire war das erstemal gezeigt wie selbst vom Klassizismus sans phrase ein Weg zu dem Barbaren führe, und sei es auch nur zu seinem Stoff. Daß jemand als Klassizist an solchen Massen Gefallen fand, war an sich schon ein Verstoß gegen den Rationalismus strengster Observanz, wie ihn Gottsched vertrat: der mußte als Nachahmer freilich seine Muster überbieten und Regeln die er gelernt, nicht erlebt hatte, strenger einhalten, wenn sich der Klassizist aus Temperament Läßlichkeiten gestatten konnte.

Die erste klassizistische Verdeutschung Shakespeares, die 1741

erschienene Übertragung des Julius Cäsar in wohlgesetzte Alexandriner, ging daher auch nicht von einem Literaten aus (denn ein Gefolgsmann Gottscheds würde sich damals — es war der Höhepunkt von Gottscheds Macht — so etwas nicht ausgesucht haben, und ein Schweizer würde nicht die verhaßte Reimform zur Eindeutschung gewählt haben): sie stammt von einem geistreichen und begabten Dilettanten, dem preußischen Gesandten von Borck, der mit dem Literaturgetriebe an sich nichts zu tun hatte, keine prinzipielle Absicht mit seiner Arbeit verfolgte, keinen Anspruch machte und schwerlich ahnte was er mit dem harmlosen Produkt seiner Mußestunden anrichtete. Als Dilettant bediente er sich natürlich der Sprachmittel die damals geläufig waren, eben des Alexandriners. Weil er aber kein Literat, kein Pedant, kein Schulmeister, sondern ein gebildeter Weltmann war und, wie seine amüsante Vorrede verrät, ein witziger und temperamentvoller Kopf, in dem ein Fünkchen vom Geiste seines großen Königs geglüht zu haben scheint, weil sein Werk, »aus einer müßigen Feder geflossen«, aus Laune, nicht aus Notdurft, »weder Gunst begehrte noch Schutzes nötig hatte«, weil der Verfasser »nicht die Gesetze der Schaubühne kannte« und sich also durch keine Bedenklichkeit geniert fühlte (oder wenn er sie kannte, sich darüber lustig machte): so bekam seine Übersetzung trotz ihrer Zerdehnung und Verschnürung in Alexandriner, trotz dem dadurch bedingten einförmigen Tempo und der Unterdrückung alles inneren Lebens seines Originals, trotz der klassizistischen Temperierung der Glut und der Farbe, trotz dem Faltenwurf womit die nackte Bewegung und die kühnen Umrisse verhüllt wurden — trotz all dem bekam das Werk ein eigenes Leben durch die Frische, Echtheit und gewandte Munterkeit seines Autors. Sollte schon ein Klassizist der Gottschedschen Zeit sich an dem Gigantenwerk vergreifen, so konnte es nicht leicht besser gemacht werden. Soviel für den Klassizismus und durch den Klassizismus in deutscher Sprache damals überhaupt von Shakespeares Geist gerettet werden konnte, war durch diese Übersetzung geschehen.

Wo die Vernunft innerhalb der Gottsched-welt bloß Mittel, nicht Dogma und Pflicht war, wie bei dem jungen Johann Elias Schlegel, da konnte gerade diese Verdeutschung lehren, was Voltaire in Frankreich gelehrt hatte, was er in England am Original widerwillig erfahren

mußte: daß hier über Regeln hinaus Schönheiten und Kräfte geboten würden. Dazu bedurfte es freilich einer noch jungen und biegsamen, aufgeschlossenen Vernunft. Von Gottsched war dies nicht zu verlangen. Er war bereits in seiner Vernunft und seiner Ordnung starr geworden, dazu an sich herrschsüchtig, mit einer beinahe fixen Idee auf das was er Fehler nannte erpicht, auf sein Richtertum stolz und dazu von einem Phantasiemangel wie ihn selbst Leute seines Schlages selten besitzen. So fiel er denn sofort über die neue und so lustig-bescheiden eingeführte Erscheinung mit wahrem Ingrimm her, als habe er geahnt welche Gefahr für ihn und alles Seine hier im Anzug sei. Doch erklärt sich die Gereiztheit des Tones, abgesehen von der Ablehnung selber, hinlänglich daraus daß er diesen Engländer bereits in den Schriften seiner Erzfeinde, der Schweizer, gelobt fand, in Verbindung mit dem verhaßten Milton, daß seine Wut also geschürt wurde auch durch persönliche Rankünen. Von jetzt ab gab ihm dies Stück Shakespeares, das einzige das er kannte, öfter willkommenen Anlaß die Regeln zu schützen und gegen die Barbarei der Engländer loszuziehen. Schon jetzt war Shakespeare — und dies ist das wichtigste bei der an die Borcksche Übersetzung sich anknüpfenden Polemik — kein einzelner Autor mehr, den man begrüßen oder ablehnen konnte: er ward allmählich immer deutlicher das Feldgeschrei für verschiedene ästhetische Parteien der deutschen Literatur, der Kampf um ihn ward zu einer Prinzipienfrage betreffend Form und Gesetze der Schaubühne.

Auf diese Bahn ward die Polemik zuerst geleitet durch die Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius' von Johann Elias Schlegel. Sie erschien 1742 in Gottscheds Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, unmittelbar nach Gottscheds erstem Ausfall gegen die Borcksche Übersetzung und, wie ich glaube, ursprünglich im Auftrag des Schulhaupts abgefaßt, dem die kurze Abschlachtung nicht genügte und der durch eine ausführliche, zum Nachteil des Engländers ausfallende Parallele zwischen diesem und einer ehrbaren deutschen Theatergröße der Vergangenheit, die man auch schon längst überwunden zu haben glaubte, erst recht die Unzulänglichkeit und Abscheulichkeit des Einfuhrproduktes herausstellen wollte. Wenigstens war eine solche Ver-

gleichung durchaus mehr im pedantisch-patriotischen Geiste Gottscheds als dem klugen Schlegels gedacht. Gryphius war deutlich ein Vorwand und Mittel um Shakespeares Fehler deutlicher abzugrenzen. Kein Mensch kümmerte sich damals um Gryphius. Mochte das Thema von Gottsched gegeben sein: unter der Hand führte es den Bearbeiter jedenfalls weit von Gottscheds Zwecken ab und es ist nicht ganz klar wie der Aufsatz in Gottscheds Organ in dieser Fassung zum Abdruck gelangen konnte.

Freilich, die theoretische Grundlage der Vergleichung war die Gottschedsche. Der Zweck des Trauerspiels war Nachahmung des Schönen und Großen, sein Wert beruhte in der Übereinstimmung mit Wahrheit und Natur, sein Mittel war die Einrichtung nach Regeln der Vernunft, die »Ökonomie«. Die drei aristotelischen Einheiten waren noch unumstößlich, doch Schlegels Scharfblick — ja, etwas das man in jener Zeit rationellen Dogmatisierens als historischen Sinn bezeichnen kann, eine Eigenschaft woran es Gottsched gerade völlig gebrach, führte im vorliegenden Falle zu einer Scheidung von größter Tragweite. Sie enthielt im Keim bereits die ganze Umwälzung die Lessing heraufführte, ja die Lessingsche Methode dramaturgischer Kritik ist in dieser Vergleichung schon rudimentär vorgebildet. Es ist die Scheidung in Nachahmung von Handlungen und Nachahmung von Personen. Mit ihr ist zwar nur ins Bewußtsein, in die Kritik eingeführt was im Grund den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie seit 100 Jahren ausgemacht hatte, aber hier war der Weg zu Shakespeare angegeben von der Vernunft aus, von dem Prinzip der Nachahmung aus, welches den Gottschedschen Regeln zugrunde lag. Ohne die Fehlerhaftigkeit, Ungleichheit, Mischungen, Niedrigkeiten und Verstiegenheiten Shakespeares — alle Voltaireschen Einwände kehren bei Schlegel wieder — zu leugnen, hatte Schlegel, wie Voltaire, nicht nur Empfänglichkeit für Shakespeares Kraft, für seinen Lebenszauber, sondern er suchte als echter theoretischer Deutscher zugleich die Gründe worauf dieser Eindruck beruhte. Dies lief praktisch hinaus, wenn nicht auf eine Rechtfertigung der Fehler, so doch auf eine Anerkennung der Vorzüge. Indem Schlegel den Zweck der Tragödie, die Nachahmung, in Beziehung setzte zu der auf ihn hervorgebrachten Wirkung Shakespeares, die zu leugnen er zu ehrlich und nicht dog-

matisch genug war, indem er sich sagte daß das was sonst das Mittel der Wirkung war, die Ökonomie, bei dieser unökonomisch verworrenen Tragödie es nicht sein konnte: mußte er von selber auf ein Prinzip kommen das, in den Regeln nicht vorgesehen, außerhalb der Regeln bestand und doch zur Wirkung führte. Dies Principium war die Wahrheit von Shakespeares Menschendarstellung. Dreierlei war für Schlegel gegeben: der Zweck der Tragödie (Nachahmung), die Wirkung der Shakespeareschen Tragödie und ihre Fehler. Es galt zu finden was die Erreichung des Zwecks erklärte. Wenn Shakespeare nicht durch Ökonomie wirkte, die sich nur an Handlungen offenbaren ließ, wodurch konnte er dann wirken, wenn nicht durch Menschen? Diese waren ja das einzige was nachgeahmt werden konnte außer Handlungen. Schlegel untersuchte dann noch im einzelnen wodurch Shakespeare die Nachahmung der Menschen gelingt und wodurch er diese Nachahmung wirksam macht. Dies führte zu manchen feinsinnigen Einzelbemerkungen, die aber für die prinzipielle Hauptfrage und für unser Thema wenig bedeuten. Mit der Unterscheidung von Nachahmung der Personen und Nachahmung der Handlungen war folgendes für eine Wiedereroberung Shakespeares über den bisherigen Stand hinaus getan: 1. praktisch auf das hingewiesen worin Shakespeare seine Stärke hat vor allen anderen Dichtern, die Augen geöffnet für ein Spezifisches seiner Leistung, 2. theoretisch aus dem Prinzip der Nachahmung ein Prinzip abgeleitet bei dem die Regeln nicht mehr die Hauptsache waren . . denn die Regeln ließen sich ungezwungen nur ableiten aus der Nachahmung von Handlungen. Die Einheiten hatten nach Gottsched selber nur den Zweck das Dargestellte glaubhaft zu einer wirklichen Nachahmung zu machen, z. B. die Aufführung und die Handlung gleich lang, identisch zu machen. Waren Menschen aber die Hauptsache, so war die Frage ihrer Echtheit unabhängig von der Dauer und dem Ort ihrer Erscheinung auf der Bühne. Dies hatte Schlegels historischer Takt als das englische Prinzip, als die englische Absicht erkannt. Kurz: die Wahrheit, Natürlichkeit und Vernunft war durch das Prinzip der Menschen-nachahmung unabhängiger von der Ordnung geworden als sie unter Gottsched war. Konnte Wahrheit ohne Ordnung erreicht werden, zum Teufel dann mit der Ordnung! Für Gottsched war aber Ordnung Selbstzweck,

und auch Schlegel wagte noch nicht die Konsequenzen aus seiner Entdeckung zu ziehen, auch ihm war die Nachahmung der Handlungen und damit die Ökonomie und damit die Regeln unerläßlich. Die Zeit war noch fern, da Nachahmung der Menschen als das einzige Ziel, Wahrheit um jeden Preis als die einzige Pflicht der Schaubühne ausgerufen wurden. Doch vom Rationalismus selbst aus war jetzt der erste Weg zu Shakespeare theoretisch gefunden, d. h. eine theoretische Begründung und Rechtfertigung Shakespearescher Tugenden. Völlig im Bann des Rationalismus war diese erste Billigung Shakespeares nicht bloß dadurch daß sie ohne die Regeln nicht auskam, sondern auch dadurch daß sie sich Shakespeares Menschenschöpfung nicht anders denn aus einem Prinzip der Nachahmung zu erklären wußte. Über den Rationalismus Gottscheds hinaus auf den Weg zu Lessing führte einmal die Methode Schlegels, von der Wirkung statt von den Regeln auszugehen und durch Induktion zu kritisieren, und sodann jene theoretisch betonte Erkenntnis daß die Darstellung von Menschen gleichberechtigt neben der von Handlungen stehe. Daß Lessing seinen Weg erst über Schlegel gegangen sei, ist damit nicht gesagt: auch hier bezeichnen Namen immer nur Tendenzen der allgemeinen Zeitkräfte, nicht biographisch-empirische Individuen. Als Tendenz ist Schlegel ein Vorläufer Lessings, mag dieser von ihm beeinflußt sein oder nicht. In beiden ist dieselbe Willensrichtung der Zeit deutlich, in dem einen schwächer und dumpfer, im anderen stärker und bewußter.

Schlegel starb zu früh um den Weg zu Shakespeare den er eingeschlagen zu Ende zu gehen. Doch der Brite ließ ihn nicht mehr los und reizte ihn zu produktiver Beschäftigung an seinem Werk, wie Übersetzungsfragmente aus seinem Nachlaß beweisen. Auch stellte er der Borckschen Übersetzung, mit der er nicht ganz einverstanden war, eine eigene Probe entgegen, gleichfalls in Alexandrinern, aber knapper, sinnlicher, wörtlicher. Durch Borcks Übersetzung, Gottscheds Angriff und Schlegels Kritik war indes die Aufmerksamkeit geweckt, die Debatte eingeleitet, und Shakespeare verschwand von jetzt ab nimmer aus dem literarischen Gesichtsfeld, wenn ihn auch erst Lessing in den Mittelpunkt des Kampfes stellte und eine Prinzipienfrage aus der Stellung zu Shakespeare machte. Shakespeare tritt jetzt bereits in den allgemeinen Sammelwerken auf, die den Niederschlag des gewußten

Rohstoffs enthalten und noch einmal kurz die Meinungen registrieren die bereits der Todesstarre anheimgefallen sind. Ein Jahr nach Schlegels Kritik finden wir Shakespeares Namen in Zedlers Universallexikon: Geburts- und Sterbejahr, das Wissen um seine Poeterei, um seine Ungelahrtheit, um seinen Zwist mit Jonson (offenbar geschöpft aus Rowes Biographie) und ein Hinweis auf Schlegels Vergleich mit Gryphius geben die Umrisse des Sachwissens von Shakespeare das dem allgemein Gebildeten genügte. Noch in Jöchers allgemeinem Gelehrtenlexikon 1757 war es nicht erweitert, nur durch eine angehängte Wertung belebt, die über die Unkenntnis durch allgemeine Phrasen hinwegtäuschen will: »Er hatte ein scherzhaftes Gemüte, konnte aber doch auch sehr ernsthaft sein und exzellierte in Tragödien.« Beide Erwähnungen geben noch nicht den Niederschlag der literarischen Bewegung, nur das bloße Sachwissen der Notizengelehrsamkeit.

Inzwischen ging der eigentliche Streit lebhafter fort. Auf der einen Seite vertraten Gottsched und die Gottschedianer immer gereizter und bösartiger die Regeln, und nie wurden die Regeln wichtiger genommen, als seitdem sie in praxi in Frage gestellt schienen. In manchen Geistern war indes die Einsicht aufgegangen deren erste Stimme Schlegel gewesen. Die englische Literatur hatte in den schweizerischen Verteidigern Miltons einen ganzen literarischen Klüngel zu Herolden, und das mußte auch dem englischen Theater eindringlichere Aufmerksamkeit zuwenden. Voltaire und Schlegel hatten manchen ermutigt Shakespeares Wirkungen ohne Rücksicht auf die Regeln mit besserem Gewissen zu beobachten oder gar anzuerkennen, und je mehr die Stellung Gottscheds, des Schutzherrn der Regeln, anfing erschüttert zu werden durch die Schweizer und seine persönlichen Anmaßungen, desto eher getrauten sich natürlich auch die Stimmen hervor welche einen so starken Autor wie Shakespeare von den Regeln zu dispensieren bereit waren. Mustert man die beiderseitigen Schlachtreihen, so kann man die Geister schon damals ziemlich rein scheiden in solche denen die Regeln alles waren und in solche die unter Vorbehalt neben den Regeln eine wirkungsvolle Fähigkeit gelten ließen. Diese Fähigkeit war ihnen noch immer nach Schlegels Vorgang die der Menschennachahmung. Zu einem System war die zweite Gruppe noch nicht ge-

kommen, es war mehr eine gewisse Läßlichkeit, gelockerte Strenge, wodurch sie an Shakespeare Gefallen fanden, ein Luxus den sie sich gestatteten, eine kleine Ausschweifung, wie man sie wohl begeht, ohne das Gesetz und die Sitte damit in Frage stellen zu wollen. Erst Lessing war es vorbehalten diese Gesinnung zur Grundlage eines neuen Gesetzes zu machen.

Wir haben zu zeigen wie Lessing seine Ästhetik sich errungen hat, und der Weg dazu führt über das Schlachtfeld der Gottschedianer und der Schlegelianer. Lessing, einer der einsamsten Menschen, ist einer der geselligsten Geister. Undenkbar außer im Gewühl der Geistertreffen, seine Kräfte ziehend aus dem Getümmel der Meinungen, Massen, Formen, weithin erkennbar an der beweglichsten, blanksten und schärfsten Klinge, ein gewaltiger Streiter, genährt von dem Blut seiner erlegten Gegner, ein kollektives Wesen, weniger durch Vereinigung der Kräfte derer die an seiner Seite fochten als derjenigen seiner Gegner. Seine Gegner waren ihm nötiger denn Vorläufer und Mitläufer. Das Beste dankt er immer seinen Feinden, die ihn die Probleme scharf ins Auge fassen lehrten, die sein Schwert wetzten durch ihren stumpfen Widerstand oder seinen Blick schärften durch ihre heimtückischen Finten. Für seine Shakespeare-ästhetik schuldet er am meisten dem armen Gottsched und dem großen Voltaire.

Von dem Sieger und dem Siege aus ist der Kampf besser zu verstehen, und nach diesem kurzen Vorblick kehren wir zurück zur Schilderung des Kampfes selbst. Gottsched nahm jede Gelegenheit wahr in seinen Zeitschriften Shakespeares Abscheulichkeit herauszuheben, er polemisiert gegen jedes englische Lob Shakespeares das ins Deutsche übertragen ward und stößt in seinen Beiträgen zur kritischen Historie (VIII, 160ff.) seinen lang angesammelten Groll gegen Shakespeare auf einmal aus. Er setzt noch ein Publikum voraus dem die Regeln so selbstverständlich sind wie ihm. Er kann sich gar nicht vorstellen daß außerhalb der Regeln Gutes sein soll, und abgesehen von der petitio principii, die eben die Nichteinhaltung der Regeln als Übel an sich betrachtet, zählt Gottsched an jener Stelle noch alle möglichen anderen Übel des verhaßten Autors auf, die nicht unmittelbar in der Verletzung der drei Einheiten bestehen. Daß er jetzt nach Schönheiten fragt die etwa Ersatz der Regeln bieten können, Häßlich-

keiten anführt die nicht identisch sind mit der Verletzung der Regeln, das ist das prinzipiell Wichtige jener Diatribe. Gottsched war aus seiner selbstgewissen Ruhe aufgeschreckt, aus seiner Gesetzgeberstellung bereits in die Verteidigung gedrängt worden, wenn er solche Fragen überhaupt aufwerfen konnte. Die Regeln waren ihm ein ängstlich gehütetes, berserkerhaft verteidigtes Gut geworden, seit er sah daß man sie ihm rauben wollte, während er sie früher hinnahm und damit wirtschaftete, als gäbe es nichts anderes. Erst der Kranke merkt was Gesundheit ist, und die Regeln fingen an zu kränkeln. Von jetzt ab ist Gottscheds Aufmerksamkeit konzentriert auf diesen schwachen Punkt, hier zieht er seine Kräfte zusammen — und jener Shakespeare, den er beim ersten Erscheinen von oben herab, wenn auch schon gereizt, abtat, wird jetzt ein Erbfeind, ein Alb der ihn verfolgt. Überall sieht er Shakespeare, sucht Hilfstruppen im Ausland, fährt in die vermeintlichen Blößen die sich die britenzenden Literatoren geben und läuft keifend neben dem wachsenden Siegeszug des Briten her. Aber selbst in seinen eigenen Zeitschriften war das Gift nicht ganz auszurotten. Lobsprüche Shakespeares flossen in den Auszügen aus britischen Autoren immer einmal ein. Dann unterließ Gottsched freilich nicht sich gegen die Identifizierung seiner Ansicht mit der übersetzten zu verwahren. Ein starkes englisches Lob Shakespeares kann ihn zu einem verdrossenen Absprechen über sonst geschätzte Zeitgenossen bringen. Mit Zustimmung verzeichnet er ein französisches Urteil welches das »wunderliche, ungeordnete und niedrige Zeug Shakespeares« französischen Lesern denunziert, und mit Entzücken eine klassizistische Maßregelung Shakespeares aus einer englischen Feder, den Shakespeare Illustrated der Frau Lennox. Gottsched gab die Meinung dieser Dame über Shakespeares eigentlichen Wert wieder, die uns zeigt wie erst die theoretische Grundlage, die Ansicht über Zweck und Sinn der Dichtung umgewälzt werden mußte, um Shakespeare überhaupt zu rechtfertigen. »Er hatte die Auftritte der Natur aufmerksam betrachtet, sonderlich auf menschliche Handlungen, Leidenschaft und Kleidungen acht gegeben. Daher gefielen ihm solche Fabeln, worin allerlei Zufälle und viele Charaktere in allerlei Verbindungen vorkommen. Daher sind seine Schriften gleichsam ein treues Bild des Lebens, und wer sie fleißig liest, dem wird die Welt

wenig neu vorkommen.« Das was Shakespeares Herrschaft später begründete, seine Darstellung des Lebens, ward hier als eine kleine Zufälligkeit angesehen. Die Gedankengänge der englischen Klassizistin sind, wie man sieht, verwandt mit denen Schlegels. Auch hier der Unterschied zwischen Nachahmung der Personen und Nachahmung der Handlungen, nur daß hier die Nachahmung der Personen als Nebensache behandelt wird und keineswegs als Ersatz für die Nachahmung der Handlungen gilt. Bei Schlegel bestand doch schon eine Art Gleichberechtigung zwischen beiden Arten der Nachahmung. Noch war die Natur selbst nicht legitim, noch bezog sich die Nachahmung, die Wahrheit immer nur auf Abstraktionen die auf ihren Gehalt nicht untersucht wurden: die »Größe«, die »Schönheit«. Das waren keine Substrate von Wirklichkeiten, sondern begriffliche Forderungen der Vernunft.

Elias Schlegel hatte noch Shakespeares Wirkung aus seiner Nachahmung des Lebens erklärt, aus der Freude der Vernunft an diesen wahren Bildern. Es konnte nicht ausbleiben daß man die Wirkung wichtiger nahm als die Wahrheit. Man konnte die Natur fassen als einen Zustand oder als eine Kraft, als etwas Ruhendes oder als etwas Wirkendes. Je nachdem die Vernunft mehr sinnlich oder mehr sentimental gefärbt war, mußte sie an Shakespeare mehr die Fähigkeit des Schilderns oder mehr die des Rührens bewundern. So ward er zum Reagens für die beiden großen Richtungen die in Klopstock und in Wieland ihre Dichter fanden und um die Mitte des 18. Jahrhunderts in allen bewegteren jüngeren Geistern irgendwie wirksam waren, einzeln oder vermischt, mehr oder minder unter der Herrschaft der Vernunft stehend. Lessing war auch hier der vernunftvolle Ordner beider Kräfte. Auf seinem Weg zu Shakespeare durchlief er beide. Hier, wo es sich um die rührende Macht Shakespeares handelt, erinnern wir uns daß Klopstock, der erste aus einem Urerlebnis heraus sentimentale Mensch großen Stils, die Kräfte der Empfindsamkeit gelockert hatte durch seinen Durchbruch. Ohne daß er unmittelbar etwas für die Vertiefung von Shakespeares Macht getan hätte, machte er die Empfindung überhaupt wieder wach und schuf die Sprache, die sich dann ihre Ohren schafft. Man hatte durch Klopstock wieder Ohren bekommen für Sprache der Empfindung und auch von da aus

ein Organ mehr für Shakespeare. Dies ist sein Beitrag zum Reiche Shakespeares.

Fünf Jahre nach Klopstocks Messias erschien in einer in Frankfurt und Leipzig verlegten Zeitschrift von einem anonymen Verfasser die erste ausführlichere biographisch-literarische Auslassung über Shakespeare, informiert und inspiriert von einem englischen Verehrer Shakespeares. Die Ausführlichkeit dieses Aufsatzes, in dem Shakespeare das erstemal biographisch als Individuum vorgestellt wird, setzt bereits eine über das bloße Interesse hinausgehende Teilnahme voraus, er ist ein energischer Versuch Shakespeare nicht nur zu bereden, sondern ihn einzuführen, zu verteidigen, Vorurteile zu zerstreuen, die erste nicht gelegentliche, sondern zielbewußte Apologie Shakespeares in deutscher Sprache. Wenn sie trotzdem keine prinzipielle Bedeutung gewann, so liegt dies daran daß sie nicht innerhalb der eigentlichen Literaturbewegung stand, nicht in sie eingriff. Es stand kein großer Mann dahinter, es war die anonyme Leistung eines Liebhabers, der auf diese Weise mehr seiner persönlichen Zuneigung zu Shakespeare ein Denkmal setzte als daß er für oder wider eine der streitenden Parteien sich entscheiden wollte. Trotzdem ist sowohl die Möglichkeit einer solchen Schrift durch eine mittlere Person ohne hervorragende Individualität, und die Art ihrer Anpreisungen und Begründungen ein Zeichen der Zeit. Sie zeigt daß bereits mehr als ein bloß individueller Wille Shakespeares Wiedergeburt verlangte. Einige Formulierungen dieser Schrift sind neu für Deutschland gewesen, und daß der Verfasser dabei nur Interpret englischer, vor allem Popescher Gedanken ist verringert sein Verdienst nur wenig. Zum ersten Male wurde hier der Vorwurf von Shakespeares Unbildung auf Grund Popes widerlegt. Wichtiger ist die energische Gegenüberstellung von Shakespeares »Feuer, liebenswürdigem Ungestüm, der Schönheit seiner Ausschweifung« mit den Regeln. An die Schweizer Theorie erinnert der Pope abgelernte Satz: »Shakespeare, entfernt von erlernter Kunst, folgte der Natur, denn diese sprach mehr durch ihn als er nach ihr,« oder der noch stärkere, in den Wendungen scheinbar fast an Herder erinnernde: »Wenn wir ihn auch noch so sehr verachten, so kann man ihn doch als eine reiche Zeugung der Natur ansehen und als eine majestätisch-göttliche Baukunst bewundern.« Hier ist immer noch ein

Rest Gottschedscher Gesinnung, die Befangenheit welche den Regeln der Alten die Legitimität zugesteht und die »reiche Zeugung der Natur« eben nur gelten läßt. Dies deutet wiederum auf ein anderes Lager als das Schweizerische, ebenso die eingestreuten Übersetzungsproben in den zeitgemäßen, Gottsched-Schlegelschen Alexandrinern. Schlegelsche Gesinnung beherrscht den Aufsatz und Schlegelsche Kritik der Charaktere. Noch immer ist es höchstes Lob daß Shakespeare den Plautus und Terenz im Komischen erreicht, noch immer wird er wegen Verletzung der Regeln nur entschuldigt. Zweierlei weist auf die neue Ästhetik der Wirkung hin die mit Schlegel heraufkam, mit Lessing siegte: »Es kann darüber gestritten werden, ob ihm seine Unwissenheit Vorteil oder Schaden gebracht hat, denn vielleicht, wenn er den Alten zu regelmäßig hätte folgen wollen, so hätte eine ängstliche Vorsicht seinem Feuer, seinem Ungestüm und der Schönheit seiner Ausschweifung Schranken gesetzt, welche Vorzüge wir doch alle an ihm bewundern«. Und deutlicher noch: »Ein dramatischer Dichter muß dem Volk gefallen und dazu tut öfter die Kunst weniger als eine natürliche Geschicklichkeit.«

Viel entschiedener ist die Gesinnung bereits in der Vorrede zur Verdeutschung einiger Szenen aus Richard III., die in derselben Zeitschrift drei Jahre später erschien. Wenn es derselbe Verfasser ist, so hat er einen gewaltigen Ruck auf der Bahn zu Shakespeare vorwärts getan, von Gottsched weg, tiefer und konziser als die Schweizer, energischer als damals selbst Lessing und freier als Nicolai, der im Jahre vorher zum ersten Male, über Schlegel hinaus, den Menschenschilderer Shakespeare nicht nur verteidigt, sondern auch gepriesen hatte (Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften). Nicolai, der damals noch als frischer und heller Kopf im Lichte Lessings focht, als Fortschrittler den Neuerungen günstig und mit seinem vor allem sachhungrigen Verstande jeder Form und Formel abgeneigt, dabei immer einen Schritt weitergehend als Lessings organisierender Verstand, deshalb mitunter Lessing einen Schritt voraus, wo dieser klug zögerte, ehe er das ganze Wissen, den vollen Einblick hatte — Nicolai zog die Konsequenz aus Schlegels Scheidung und legte den vollen Nachdruck auf die Menschendarstellung. Die Regeln traten in den Hintergrund. Nicolai läßt sie noch gelten, macht aber nicht viel Aufhebens von

ihnen. Shakespeares Wildheit, Unregelmäßigkeit und übel geordneten Dialog gibt er zu, entschuldigt aber diese Fehler als ungefährlich, unwesentlich und leicht vermeidbar. Die Antithese zwischen englischem und französischem Theater, zwischen Menschen und Regeln, faßt er bereits prinzipiell: »Der Stoff der englischen Komödie ist viel mannigfaltiger. Ich sehe in derselben allezeit die Menschen unter den verschiedensten Gestaltungen und sehr öfters mit den feinsten Auswickelungen ihrer Neigungen. In den meisten französischen Komödien weiß ich schon voraus, was ich sehen werde: einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist als ihre Gebieterin.« Auch stellt er bereits »die Größe und Mannigfaltigkeit der Charaktere« als einen Vorzug der Engländer hin, woran die Deutschen lernen könnten. Lernen: immer noch geht der Kampf um Muster, um Nachahmbarkeiten! Nicolai hatte in seiner Geschichte der englischen Schaubühne dann höchstens noch biographische und bibliographische Daten beizufügen, und ein kurzes Historiker-lob des durch Shakespeare verherrlichten englischen Theaters als eines Theaters »welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist.«

Was diesen trockenen und mit zwanzig Jahren schon durchaus verständigen Geist zu Shakespeare führte, war gewiß weder Phantasie noch Sinnlichkeit noch Gefühl, sondern die Vernunft selber. Darum ist uns sein Eintreten für Shakespeare als Zeichen fast so bedeutsam als das Lessings. Die »Wahrheit« Shakespeares, die Schlegel entdeckt hatte, wurde durch Nicolai zuerst als Muster aufgestellt. Noch viel weiter ging jener Anonymus. Dort ist bereits die Rede von der Sklaverei der Regeln, unter die sich zu beugen Shakespeare zu groß sei. Dort wird bereits zum offenen Angriff gegen die Regeln übergegangen und Shakespeare als das selbstherrliche Genie gepriesen. Der Gegensatz zwischen Kunst und Genie wird vorweggenommen, auf dem die negative Ästhetik des Sturms und Drangs sich aufbaute. Nur müssen wir bedenken daß weder Kunst noch Natur, weder Nachahmung noch Genie schon den Inhalt hatten den sie durch Herder gewannen. Wenn wir entschiedene Rationalisten wie Nicolai das Wort »Genie« als Lob auf Shakespeare anwenden hören, so muß es etwas anderes bedeuten als zur Zeit des jungen Goethe. Und in der Tat: wie Kunst

damals keinen anderen Sinn hat als den: Regeln kennen und richtig anwenden, wie Natur nichts heißt als der Komplex der vorhandenen wirklichen Dinge und Menschen (diese immer noch als Träger von Eigenschaften): so ist Genie etwas rein Vernunftmäßiges, nämlich dies: auf Grund der Kenntnis der Natur, der vorhandenen Wirklichkeit, Dinge zu erfinden die ihren Gesetzen entsprechen. Wie dem Begriff Natur noch immer der Begriff des Gesetzlichen, d. h. Berechenbaren zugrunde lag, so dem Begriff Genie noch immer der der Nachahmung. Noch immer war »Überfluß des Geistes« nicht gefaßt als ein Auswirken, ein Formen der Lebensfülle, sondern als ein nicht durch geschriebene Regeln einzufangendes Wissen und Vermögen.

Erst bei Lessing wird der Sinn all dieser Begriffe deutlich, erst bei ihm wird der Zusammenhang all dieser Worte mit dem ganzen Weltgefühl der Epoche klar, weil er ein systematischerer und weiterer Verstand war, weil er nicht nur anläßlich der Gegenstände und mit Beschränkung auf diese, sondern in die Tiefe und zu Ende dachte und weil in ihm die ganze Entwicklung sich selber abspielte. Sind ihm darum scheinbar auf einzelnen Punkten andere vorausgeeilt, haben manche das Spezifische des Shakespeare früher begriffen, kam er langsamer und zögernder zu Shakespeare als selbst sein kleiner Freund Nicolai: all dies gewann nicht die Bedeutung wie jedes Wort Lessings, oder vielmehr alles gewann erst Bedeutung, wenn Lessing es auch sagte. Die Vorläufer und Ausläufer kamen zu Shakespeare gelegentlich, Lessing systematisch. All seine Gedanken sind zu Ende gedacht und hängen untereinander zusammen, und obwohl er kein System niedergeschrieben hat, in seiner Dramaturgie nur fermenta cognitionis ausstreuen wollte, so ist sein Schaffen doch Zeugnis eines Systems auch in dem Sinn daß alles Gedachte Lessings als Gedachtes einen großen Zusammenhalt bildet. Dies kommt daher daß das Denken selber die zusammenhaltende Lebenskraft für ihn war, wie für Shakespeare das Erschaffen, für Goethe das Bilden, für Klopstock das Fühlen, für Wieland das Empfinden — um Typen zu nennen die nicht Mischtypen sind. Alle diese durften ihre gedanklichen Äußerungen an den Anlässen formen: der Denker muß die Anlässe an seinem Denken formen. Lessing ist der große Verstand schlechthin, und darum geben die Anlässe ihm alles her was sie dem Verstand überhaupt hergeben. So auch Shakespeare. Mochten andere

ihn begeisterter sehen und intensiver empfinden, dies blieb solange auf einzelne beschränkt, bis einer kam der gleichsam mit dem Verstand selbst erlebte und als Wahrheiten herauslockte, zum Tatbestand fixierte, was zwischen Leser und Werk sich abgespielt hatte. Lessing machte die gelegentlichen Gesinnungen gesetzlich, indem er sie zu einem Ganzen verknüpfte, auf eine Mitte zurückführte, die er in seiner eigenen Vernunft fand. Er unterscheidet sich von Shakespeares früheren Vertretern und Verteidigern, wie ein Gesetzgeber von einem Advokaten. Für diese waren Shakespeares Werke bestenfalls Wunder, Genüsse, oder Muster, für Lessing waren sie das auch, aber nur, damit er daran die Gesetze des dramatischen Schaffens suche und finde. Nie hat ein Mensch seine eigenen Eindrücke, Begeisterungen und Gefühle besser kontrolliert und genutzt. Er war nicht erlebensarm, aber all sein Erleben nutzte er zum Denken. Daß er erlebte und Leben als solches wahrnahm, unterschied ihn von dem vorhergehenden Rationalismus: dem Denken ohne Erlebnis oder außerhalb des Erlebnisses. Daß ihm das Erlebnis nur Mittel zum Denken, das Denken der Sinn des Erlebens war, trennt ihn von der folgenden Generation, für die das Denken nur um des Erlebens willen galt, als Mittel besser, tiefer, reicher zu leben. Weil er den Verstand ganz lebte, konnte er das Leben ganz verstehen, d. h. noch nicht durchdringen, noch nicht gestalten oder gar Leben erschaffen. Aber nur er — kein Begeisterter, kein Gefühlvoller — konnte die Kluft überbrücken zwischen einem Geschlecht welches nur das Denken kannte und einem welchem das Leben alles galt. In Lessing fanden sich beide monumental zusammen. Der Rationalismus mußte seine Denkkraft, der Sturm und Drang seine Lebenskraft ehren. Was er von dem Rationalismus als Zweck geerbt hatte, gab er der Romantik als Mittel weiter.

Nur von der Vernunft aus konnte der Rationalismus besiegt werden. Lessing zeigte den Weg, oder vielmehr: er ist der Weg . . in ihm selber vollzieht sich der Übergang. Er übernahm alle rationalistischen Gedanken und Tendenzen, und indem er sie mit seinem Leben durchdrang, wurden sie aus starren Prinzipien zu Kräften, indem er sie zu Ende dachte, fiel alles Zufällige davon ab, gleichsam verzehrt von dem Lichte dieses Verstandes. Alle überlieferten Gesetze wurden ihm zunächst einmal zu Problemen, alle Muster zu Materialien. Unverwandelt ging

nichts aus seiner Kritik hervor. Indem er alles Gedachte, was ihm starr überliefert worden war, noch einmal dachte, weichte er es auf, schmolz es um, verwandelte Resultate wieder in Prozesse, ging den ganzen Weg vom Überlieferten bis zu seiner Entstehung zurück, überraschte das Denken in seinem Werden, verwandelte überkommene Zustände in Handlung. Alle seine Gedanken sind Aktionen, wie die seiner Vorgänger Inhalte waren. So ist er der Gründer der historischen Ästhetik geworden, und es schmälert sein Verdienst nicht daß er aus den historisch gewonnenen Einsichten neue Dogmatik bauen wollte. Er hat gelehrt wie Regeln entstehen, wo man bisher nur Regeln befolgen gelehrt hatte. Damit führte er zum Geschehen, zum Leben zurück, kraft seiner Fähigkeit das Denken als Prozeß zu begreifen und zu gebrauchen. Jeden Weg der vom Denken zum Leben führt ist er hin und zurück gegangen: den historischen, der aus den Resultaten zu ihrer Entstehung gelangt.. den ästhetischen, der aus den Zwecken zu den Wirkungen, aus den Wirkungen zu den Empfindungen, aus den Empfindungen zu den Kräften aufsteigt.. den religiösen, der aus den Offenbarungen den Glauben, aus dem Glauben die Götter erklärt . . und so überall: wo seine allumfassende Intelligenz etwas Festes, Greifbares antraf, ward er der Sucher und Finder des Weges von dem es herkam oder des Prozesses durch den es entstand. Dies bedeutet sein Spruch, daß ihm das Streben nach Wahrheit mehr sei als die Wahrheit selbst. War ihm doch auch die Wahrheit nur ein Anlaß des Denkens, das Denken aber war sein Leben. Nicht Gedanken haben wollte er, um darauf zu ruhen: denken wollte er. Und dieses Tun, nicht der Besitz war der Inhalt seiner gewaltigen Seele.

So war auch sein Verhältnis zu Shakespeare ein Bezirk seines Reiches, konzentrisch mit den anderen Zonen die er wieder entdeckte von seiner aktiven Mitte aus, kein Besitzen, sondern ein stetes Erwerben, Suchen und Finden. Auch dieses Leben war ihm nur Mittel zum Denken, aber durch sein Denken erhellte er es für sich und brachte es ins Reine für alle. Die Entdeckung Shakespeares war ihm nicht ein Glücksfall, ein Ereignis, sondern Tätigkeit und Pflicht, sie zieht sich durch sein ganzes Leben — ganz anders wie bei denen welche durch die Gewebe des Rationalismus hindurch einmal einen entzückten Blick auf die Wunderwelt geworfen hatten und davon zehrten. Das ganze

Gewebe planmäßig zu zerreißen und das Wunder ins Helle zu ziehen, das war Lessings Last und Lust. Kannte er doch auch das Gewebe das er zertrennen, das Vernunftgewölke das er lichten mußte besser als alle andern! Hatte er doch alles was die anderen hinnahmen gelebt und gelitten und war zu Shakespeare langsamer und mühsamer gekommen, um ihn desto nachhaltiger und fruchtbarer sich anzueignen.

Wir werden kurz die innere Genesis seines Verhältnisses zu Shakespeare entwickeln mit Hilfe der theoretischen Äußerungen und dann sehen wie er sein Wissen von Shakespeare in seinen eigenen Dramen angewandt hat. Erst die Lehrsätze, dann die Werke zu betrachten, die Lehrsätze als die Regel, die Werke als Beispiele zu behandeln, halten wir bei Lessing für geboten, weil in seinem Schaffen das Denken das Wesentliche ist. Bei Goethe und jedem anderen Dichter hätten wir die Schöpfungen als das Ursprüngliche, die Gedanken als deren Erläuterung, Ausstrahlung, Folge anzusehen. Dort müßten wir das Erlebnis kennen, das sich nur als Gebild offenbart. Bei Lessing aber ist das Denken selbst das Erlebnis und die Werke sind nur Erläuterung.

In seinen ersten dramatischen Produktionen erscheint Lessing durchaus noch im Bann der von Gottsched ausgehenden Atmosphäre, wenngleich sein persönliches Temperament schon durchbricht. Nachahmung der Sitten, Einhaltung der Regeln, Belehrung: nirgends überschreitet er das theoretische Gehege das Gottsched gezogen. Mylius, damals sein Gesinnungsgenosse, der Mitbegründer der Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, äußerte sich noch 1753 so über Shakespeares Romeo, daß sich Gottsched gefreut hätte: »Dieses in der Form und Materie sehr fehlerhafte lustige Trauerspiel, welches man gleichwohl hier in allem Ernste für eine ehrliche Tragödie hält...« Die Beiträge selber mit Lessings Vorrede gehen allerdings über den Gottschedismus strikter Observanz ungefähr so weit hinaus wie E. Schlegel: unbedingte Anerkennung der Regeln, doch Toleranz gegen die unregelmäßigen Ausländer. »Shakespeare, Dryden, Wicherley, van Brugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennt, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter.« Die Zusammenstellung selbst zeigt daß Lessing noch keinen Begriff von Shakespeare

hatte, die Unterscheidung der »wahren und der falsche Art« ist Gottschedisches Erbteil. Lessingisch ist daran die historische Unbefangenheit, der es schon damals widerstand eine ganze durch ein Volk vertretene Gattung zu verwerfen: der historische Sinn hat Lessing zuerst über Gottsched hinausgeführt (noch ehe sein ästhetischer ihm ganz entwachsen war), jene Fähigkeit in dem Seienden ein Gewordenes, im Gewordenen ein irgendwie Begründetes zu sehen. Schlegels Vorgang mag ihn gestärkt und gereift haben, mehr noch Voltaire selbst, den zwar nicht historische Gerechtigkeit zu Shakespeare führte, sondern Stoffhunger und Beobachtungslust.

Wo der krittelnde Franzose Wirkungen sah und widerwillig zugab, mußte der abwägende Deutsche Rechte sehen. Zwei Formwelten, zwei Nachahmungsarten hatte Schlegel unterschieden: Lessing sah zwei Temperamente als Voraussetzungen dazu, und er ging noch vorsichtig-kühn einen Schritt weiter: er dachte gleich an die Nutzanwendung für die heimische Bühne, der sein Bemühen galt: »Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturell folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen.« Noch zog er daraus keine Folgerung und Forderung, er konstatierte nur einen Charakterzug. Noch war sein Wissen nicht weit, sein Können nicht kühn genug um dem Naturell anstatt den Regeln zu folgen. Noch sind Voltaires Briefe über das englische Theater, von Mylius für die Beiträge übersetzt, ebensosehr Warnungstafeln als Wegweiser, und die Form wie hier Hamlet aus der französischen Entstellung in eine deutsche geriet konnte weder Lessings Regelmäßigkeits- noch Natürlichkeitssinn anziehen. Doch war vorauszusehen daß er die englische Form, die dem deutschen Naturell entsprach, nicht nur historisch rechtfertigen, sondern ästhetisch fordern müsse, sobald er als Deutscher Mut zum eigenen Naturell bekommen würde.

Resümieren wir noch einmal die Entwicklung, um Lessings Aufgabe besser zu begreifen: Schlegel hatte, von den Wirkungen der englischen Bühne ausgehend, denen sich auch Voltaire nicht entzog, die Scheidung zwischen Menschen-nachahmung und Handlungs-nachahmung gefunden. Die (französisch verstandenen) Regeln wurden dadurch aus Gesetzen zu Mitteln der Handlungs-nachahmung, hörten auf Selbstzweck zu sein. Nicolai hatte die Konsequenz daraus gezogen,

indem er die Menschen-nachahmung in den Vordergrund stellte und den englischen Stil dem französischen vorzog. Damit hatte das deutsche Naturell sich zuerst zu dem ihm gemäßen Stil bekannt, dasjenige für richtiger und wichtiger erklärt was es richtiger finden mußte. Die theoretische Begründung und praktische Anwendung gab abermals Lessing in seiner Vorrede zu Thomsons Trauerspielen und in seiner Miß Sarah Sampson. Er erkannte daß auch die Nachahmung so der Menschen wie der Handlungen nur Mittel sei um die von Aristoteles geforderte Wirkung des Mitleids zu erreichen, und daß der englische Stil eben dies vermöge, der französische nicht. Auf die Wirkung wurde der ganze Nachdruck gelegt. Noch war dies Urteil wesentlich historisch: Lessing sah »daß bei einer einzigen Vorstellung des Lillo-schen Kaufmanns von London auch von den Unempfindlichsten mehr Thränen vergossen worden als bei allen möglichen Vorstellungen des anderen auch von dem Empfindlichsten nicht können vergossen wer-den. Und nur diese Thränen des Mitleids und der sie fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels oder es kann gar keine haben.« Das englische Trauerspiel war also besser, weil es die Wir-kung des Trauerspiels besser erreichte, den von den Regeln selbst ge-forderten Zweck des Trauerspiels besser erfüllte.

Drei Grundrichtungen der Hamburgischen Dramaturgie, 1. ge-rade das englische Drama als die wahre Vertretung der Regeln zu preisen, das französische als regelwidrig zu entlarven, 2. die Regeln aus den Zwecken abzuleiten, 3. den Wert des Dramas aus den Wirkungen zu bestimmen, sind hier bereits im Keim enthalten, auch jenes ganz einzige Lessingische Gleichgewicht zwischen der Ehrfurcht vor der Natur und der vor den Alten, sein Wille Gesetz und Freiheit nicht nur mit einander zu vereinen, sondern sie aus einander zu erklären, jener echt rationalistische Trieb zur Vereinfachung, alle ihm lieb ge-wordenen, auf ihn wirkenden Dinge möglichst auf ein Prinzip zurück-zuführen, alle ihm antipathischen auszuscheiden aus dem Bezirk der ewigen Normen, sein tyrannischer Freiheitssinn. Zweierlei hinderte ihn aber noch zu der freien Übersicht zu kommen die er in der Ham-burgischen Dramaturgie bewährt: 1. das Medium an dem er die Wir-kungen des englischen Stils erfahren war noch sehr trübe: das englische Rührstück. Er kannte Shakespeare noch nicht richtig. 2. Er hatte das

Problem der Wirkung und des Zwecks der Tragödie, des Mitleids, noch nicht im Zusammenhang durchgedacht, er kannte seinen Aristoteles noch nicht gründlich. Kurz: seine praktische und seine theoretische Ausbildung waren noch beschränkt. Wie er unter dem Eindruck der nächstliegenden Engländer Rührung und Mitleid identifizierte, war auch seine Nachahmung noch Produkt eines unreifen Geschmacks und einer halben Kenntnis. Miß Sarah Sampson entspricht seiner Thomson-verehrung. Inzwischen lernte er, durch den Meinungsaustausch mit Nicolai veranlasst, seinen Aristoteles genauer lesen und seinen Shakespeare kennen durch Vermittlung eines englischen Klassizisten, John Dryden. In seiner theatralischen Bibliothek übersetzte er Drydens Essay on Dramatic Poetry, der in dramatisch pointiertem Dialog, aus der Dialektik und Polemik zum Hymnus aufsteigend, die intelligenteste Wertung Shakespeares enthält die es bis dahin gab, von einem wahrlich unverdächtigen Zeugen, einem Anhänger der Regeln und einem Muster des Klassizismus. Dem Engländer, mochte er noch so sehr sich nach fremden Moden kleiden, lag Shakespeare im Blut, sodaß dort keine fremde Konvention jemals die angeborene Liebe zu ihm unterdrücken konnte, und die patriotische Bewunderung kam dem unvertilgbaren Naturinstinkt, der die kleinen Briten zum größten hinzog, entgegen. Dryden hat Shakespeare mit dem Auge der Liebe geschaut, da alle Festländer nur Augen des Erstaunens hatten. Wie sehr Dryden auch die Regeln vernunftgemäß anerkennen durfte, sie konnten ihm nicht die riesige Gestalt ersetzen auf der alle englischen Sprachmöglichkeiten, ja das ganze englische Weltbild beruhte. Shakespeare war dem geistigen Engländer, er mochte wollen oder nicht, eine Naturnotwendigkeit, wie dem Schweizer seine oft lästigen Alpen. Der Ton dieser Ehrfurcht aus Klassizisten-mund mußte Lessing, vorbereitet und empfänglich wie er eben war, mit der Kraft einer Offenbarung ergreifen. »Shakespeare war von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten und uneingeschränktesten Geist hatte, alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich, er mag beschreiben was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so mehr: er war gelehrt, ohne es geworden zu sein. Er

brauchte nicht die Brillen, um in der Natur zu lesen, er blickte in sich selbst und da fand er sie.« Der angehängte Klassizisten-tadel machte dies Lob nur um so glaubwürdiger und unparteiischer, dem noch nicht ganz Befreiten annehmbarer. Hier sah Lessing das Ideal bereits gezeichnet das er suchte, und er fand es bei genauerem Studium bestätigt durch die Wirklichkeit: den Dichter der alle Wirkungen in der Gewalt hatte durch die umfassende Nachahmung der Natur. Nun ging Lessing mit hellerem Auge daran die Erfüllung seines Ideals durch Shakespeare und die Forderungen des Aristoteles zu vergleichen, die Praxis und die Theorie, die Zwecke und die Wirkungen. Je tiefer er in Shakespeare und in Aristoteles durch Erlebnis und durch Denken eindrang, desto glücklicher enthüllte sich ihm die Übereinstimmung zwischen dem was war und dem was sein sollte. Von beiden Seiten her, von der Dichtung und von der Theorie her konnte er nun das morsche Gebäude des französischen Klassizismus bestürmen. Jetzt hatte er zugleich die richtige Einsicht und die zeitgemäße Erfüllung, und es ist kein Zufall daß der große Angriff unter dem Gottscheds Reich endgültig zusammenbrach und Shakespeares Herrschaft feierlich verkündigt wurde, im 17. Literaturbrief, 1759 erfolgte, im Jahr nach seinem Aristoteles-studium und seiner Dryden-lektüre. Es war nicht Lessings Art halb gerüstet auf dem Kampfplatz zu erscheinen, und seine Angriffe sind vernichtend nicht nur durch seine Waffen, sondern auch durch die Zeitpunkte die er wählt. Dies unterscheidet ihn von allen seinen Zeitgenossen . . er ist der geborene Feldherr. Weil bei ihm nichts bloß aus gelegentlicher Begeisterung, aus zufälligem Anstoß, um sich das Herz oder die Zunge zu erleichtern, gesagt ist, weil all sein Denken gegliederte, berechnete, vorbereitete und instinktiv strategische Aktion ist, haben all seine Angriffe und Verherrlichungen eine solche geschichtliche Wucht. Darum ist in seiner Zeit im Guten und Bösen eine literarische Streitfrage erst aktuell und entschieden, wenn er gesprochen hat. Darum hat Er erst Shakespeares Reich gegründet, obwohl andere seine Meinung schon vorher und lauter vertraten. Nur er besaß das Genie des Moments, durch den das Wahre erst richtig wird und das Gerechte erst mächtig. In diesem großen Sinne ist er Journalist, daß er den Tag in den Dienst seines Wissens und Wollens zwang durch die instinktive Sicherheit mit der er ihn zu sei-

nen Zwecken wählte. Es gab für ihn keine Zufälle, er machte sie zu Gelegenheiten.

Der berühmte 17. Literaturbrief hat vor allem die programmatische Bedeutung, Gottsched endgültig abzutun und das neue Muster aufzustellen. Die Theorie und das System auf Grund deren beides geschah setzte Lessing erst später auseinander in der Hamburgischen Dramaturgie. Das Entscheidende seiner neuen Stellung zu Shakespeare und zu Aristoteles liegt in dem Satz: »Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat.« Und wichtig für seine eigene Praxis und die deutsche Bühne ist der erneute Hinweis auf die historische oder Geschmacks-verwandtschaft der deutschen Bühne mit der englischen und auf die Verschiedenheit von der französischen, dies Wiederaufsuchen des historischen Bodens, den die rationalistische Abstraktion völlig verloren hatte. Er höhnt Gottsched, daß er ein französierendes Theater habe gründen wollen, ohne zu untersuchen ob dieses französierende Theater der deutschen Denkart angemessen sei oder nicht. Er weist Gottsched darauf hin daß die Erkenntnis der deutschen Bühnenvergangenheit ihn auf das englische Theater als auf das gemäße hätte führen müssen. »Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden.« In dem letzten Satz steckt ein drittes Hauptthema das die Hamburgische Dramaturgie variiert: die Lehre vom Genie.

So wie sie hier ausgesprochen sind, scheinen diese drei Gedankenrichtungen: die Lehre von der Regelmäßigkeit Shakespeares, die Lehre von der historischen Bedingtheit des Theaterstils und die Lehre vom naturmäßigen Genie sich zufällig in jenem Literaturbrief zusammengefunden zu haben. Das Studium der Hamburgischen Dramaturgie zeigt daß sie Glieder einer einzigen Gedankenreihe sind, deren Zwischenglieder wir hier nicht sehen, und die in der Dramaturgie auch nur der findet dem sie als ein Ganzes gegenwärtig ist. Denn sie sind auch dort nicht auseinander gefolgert, die Dramaturgie ist in Form und Gattung eine Gelegenheitsschrift, die Gedanken werden angeknüpft an scheinbar zufällige Gegenstände. Uns liegt ob das Ganze, das System in Lessings Geist zu erkennen, den Prozeß zu rekonstruieren

den er uns nur stellenweise in Resultaten packen läßt. Dazu genügt es nicht die Stellen über Shakespeare zu sammeln: man muß die organisierenden Keime gewahren aus denen alles folgt, und diese stecken oft ganz wo anders als in den programmatischen Hauptstellen. Je tiefer man eindringt, desto klarer wird wie durch und durch systematisch dieser Geist war und wie er so jedem Anlaß erst den vollen Sinn geben und vom Nebensächlichsten aus bis in die Tiefe gelangen konnte. Er hatte das Ganze, das er nie aussprach, immer parat und begnügte sich damit die konkreten Dinge danach zu orientieren, ihnen ihren Platz anzuweisen, ohne die Weltkarte immer aufzudecken nach der er sie orientierte. Den Atlas behielt er im Kopf, die Grenzregulierungen nahm er von Fall zu Fall vor. Versuchen wir die Grundzüge dieses Systems nachzuzeichnen und zu sehen wie er zu seinen Einzelsätzen kam, um ihren Sinn zu verstehen. Unsere Aufgabe ist dabei ähnlich wie das Spiel bei dem aus Klötzchen die mit Bildfragmenten beklebt sind ein Gesamtbild zusammengesetzt werden soll. Lessings eigene geistige Entwickelung in seinem Verhältnis zum Drama, soweit wir sie bis zur Hamburgischen Dramaturgie kennen, wird uns dabei führen. Wir kennen seinen Ausgangspunkt, den Rationalismus, und seinen bisherigen Endpunkt, die Verherrlichung Shakespeares: dazwischen führt ein ununterbrochener Weg.

Dem Rationalismus ist die Dichtung überhaupt und das Drama insbesondere nur gerechtfertigt durch einen Zweck. Vom Zweck des Dramas geht auch Lessing aus, der wird bei ihm nie in Frage gestellt. Seine Grundfrage ist nicht: wie entsteht Dichtung? sondern: was soll sie? Seine Ästhetik geht also noch, wie jede rationalistische, nicht vom Schaffenden, sondern vom Aufnehmenden aus. Die Frage ist teleologisch, nicht nach Wesen und Trieb, sondern nach Wirkung und Mittel. »Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibet, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zum Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern, nicht aber ihn in seinem Vorurteil, in seiner unedlen Denkungsart zu bestärken.« »Das Theater soll die Schule der moralischen Welt sein.«

»Die Komödie soll ein Spiegel des Lebens sein.« »Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß, noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln.« Da ist also für ihn ein Absolutes, nicht mehr in Frage zu Stellendes. Man wird gut tun überall das Feste aufzusuchen und davon auszugehen. Das ist für Lessing der moralische Endzweck der Dichtung überhaupt. Diesen allgemeinen Endzweck zu erreichen hatte jede Gattung besondere Mittel, die sie eben als Gattung bestimmten und ihr Verhältnis zu jenem Zweck modifizierten. Der besondere Zweck der Tragödie, die als Gattung selbst wieder nur Mittel war, ist nach Aristoteles die Reinigung der Leidenschaft durch Erregung von Furcht und Mitleid. (Wie Lessing zu seiner Deutung des Aristoteles durch Polemik und Analyse gelangt, ist ein Kapitel für sich. Wir haben es nur mit den Resultaten zu tun.) Aus dem moralischen Zweck leitet er seine Deutung von Furcht und Mitleid her, indem er jede Wirkung als Mittel bezieht auf den Zweck den sie erreichen soll. Dies ist seine Methode: ausgehend von einem festen, unbezweifelbaren Zweck gelangt er von Mittel zu Mittel an einer Kette von Zweckmäßigkeiten, während seine Vorgänger sowohl bei ihrer Deutung wie bei ihrer Übung Mittel und Zweck verwechselt hatten, vor allem aber gern Mittel als Selbstzwecke ansahen. Wenn moralische Besserung der Endzweck ist, dann kann Aristoteles unter der Reinigung der Leidenschaften nur ihre Verwandlung in tugendhafte Fertigkeiten verstanden haben, dann kann das Mittel dazu nur das Mitleid, die auf uns bezogene Furcht, die Furcht nur das auf uns bezogene Mitleid sein. Die dramatische Form selbst ist auch nur wieder ein Mittel um Furcht und Mitleid zu erregen. »Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Furcht und Mitleid erregen läßt.« »Die Tragödie ist ein Gedicht, welches Mitleid erregt.« (Nach Lessings Analyse ist Furcht eine Unterabteilung des Mitleids.) »Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, ihrer Gattung nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.« Nachahmung ist also abermals nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel. Nur die Nachahmung hat Wert die Mitleid erregt (»Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist, daß er uns kalt läßt«) und nur die Nachahmung die auf Natur beruht, Leben beruht, kann Mitleid erregen.« Daher Lessings

Forderung von Wahrheit und Natur, seine Abneigung gegen Affektation, Überspannung, Künstelei der Charaktere wie der Handlung, falsches Pathos, daher seine Kritik Voltaires und Corneilles, seine Verherrlichung Shakespeares, sein Lob Garricks, seine Anforderung an natürliche Deklamation, seine Antithese von »durchdrungenem Herzen« und »fertigem Gedächtnisse«. Da Wahrheit auch nur Mittel ist, und nur die Wahrheit Gültigkeit im Drama hat die zur Erregung und Reinigung der Leidenschaft führt, wendet er sich gegen die bloß historische Wahrheit. »Die historische ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke.« »Was die Illusion nicht befördert, stört die Illusion.« Darum sind die Charaktere für die Fabel wichtiger als die Handlung, und Menschendarstellung ist nötig um jene Rührung zu erwecken, Charaktere sind die Mittel die Leidenschaften zu erregen, und Handlungen die Mittel Charaktere zu zeigen. Darum verwirft er die künstliche Intrigue der Franzosen, die Intrigue aus Selbstzweck, ebenso wie die künstlich großen Charaktere. Das eben wirft er Corneille vor daß er die Großheit der Charaktere und den Reichtum der Handlung erstrebt ohne Rücksicht auf die poetische Wahrheit, das Mittel zur Rührung. »Wozu all diese Erdichtungen! Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist.« »Der bloße Versificateur wird eben das Wunderbare suchen, weil er nicht weiß, worin Furcht und Mitleid besteht.« Um der Wahrheit willen, deren die Rührung bedarf, stellt er die Unterforderungen: Übereinstimmung und Absicht. »Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen, sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben.« »Mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, nur nachahmen, um nachzuahmen.« Immer die Rücksicht auf Zwecke und Mittel! Die Regeln hatten sich also zu richten nach den Wirkungen die sie erzielen wollten, nicht die Wirkungen nach den Regeln. Kann Wahrheit ohne die Regeln erreicht werden, so ist es gut, und hindern die Regeln die Wahrheit, um so schlimmer. Das Mittel der moralischen Besserung ist die Reinigung, das Mittel der Reinigung ist die Erregung von Mitleid, das Mittel der Mitleidserregung ist die naturwahre Nachahmung, und nur als Mittel der naturwahren Nachahmung haben die Regeln ein Recht.

Diese Kette von Zweckmäßigkeiten, die allein schon genügt hätte den Klassizismus zu widerlegen durch den logischen Nachweis daß er den Zweck der Tragödie und ihre Mittel verkannt, daß er Muster und Regeln selbst mißverstanden, hing nicht in der Luft, war nicht nur eine logische Konstruktion. Auch hätte sie bloß den negativen Erfolg gehabt, den Klassizismus zu stürzen, noch nicht den wichtigeren positiven, Shakespeares Drama vor der Vernunft zu legitimieren. Daher mußte der logischen Deduktion die psychologische Induktion entsprechen. Lessing leitet seine Ästhetik nicht nur aus der Natur der Erscheinungen her, wie es die ganze Nachahmungs-ästhetik getan, sondern »gab auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei acht.« Nachdem er den Weg von dem Zweck über die Mittel bis in die Seele der Aufnehmenden herabgestiegen war, mußte er aus dieser Seele wieder zurück zu der des Schaffenden steigen, und dazu half ihm sein historischer Sinn. Er begriff bereits daß Wahrheit kein Absolutes, in der Luft Schwebendes sei, sondern nur für historisch konkrete Seelen sich manifestiere, daß also die zwecks moralischer Besserung zu erregenden Leidenschaften von historisch verschiedenen Formen der einen Wahrheit und Natur abhängig seien. Er erkennt daß die Gesetze, die man bisher als logische Forderungen in der Ästhetik aufgestellt hatte, ihren Sinn erst bekamen als historische Folgerungen. Er führt die Regeln, insbesondere die drei Einheiten, zurück auf die historischen Bedingungen unter denen sie entstanden, auf die besonderen Wirkungen denen sie zu dienen hatten. Daraus ergibt sich zugleich daß die Franzosen, »die Regeln nicht beobachtend, sondern sich mit ihnen abfindend« als mit etwas nicht Gemäßem, nicht Notwendigem, nicht Natürlichem, zur Unwahrheit kommen mußten. (Vgl. 46. Stück.) Indem er hinter den Buchstaben des Aristoteles den Sinn erkannte, erkannte er zugleich daß dieser Sinn ihrer Deutung durch den französischen Klassizismus widersprach, der Übung Shakespeares entsprach. Denn wie Lessing die Theorie aus ihren Bedingtheiten erklärte, ihre Wahrheit erkannte aus der Seele des Aristoteles selbst heraus, so erkannte er die Natur Shakespeares ebenfalls nicht mehr aus den von außen herangebrachten Maßstäben, sondern suchte ihr inneres Gesetz: dies war dasselbe das Aristoteles aus den ewigen Gesetzen der Menschennatur gefunden, aber für seine Epoche formuliert

hatte, wie Shakespeare sein Werk für die seine. Mit anderen Worten: Aristoteles' Sätze, so lange als logische Regeln gedeutet, schilderten einen seelischen Prozeß mit Hilfe historischer Beispiele, und Shakespeares Werke, die man an jenen vermeintlichen Regeln maß und mit jenen historischen Vorbildern verglich und dann nicht unterzubringen wußte, waren wiederum Auswirkungen desselben seelischen Prozesses an anderen Massen. Dieser Prozeß war für Lessing der einzig richtige, und recht begriffen entsprachen ihm auch die Regeln des Aristoteles. Denn der Endzweck war gegeben und die Wirkung bei den Griechen und bei Shakespeare war auch gegeben: beide erregten durch Nachahmung der Natur reinigendes Mitleid.

Die Kraft der es gelang den Zweck zu erreichen, die Wirkung auszuüben, war das Genie. Mit der Untersuchung dieser Kraft spielte Lessing seinen letzten Trumpf aus gegen den französischen Klassizismus, zugunsten Shakespeares. Das Genie, das er wesentlich an Shakespeare abnahm und demonstrierte, wie ihm denn Shakespeare diese Erscheinung erst entdecken half und er den Shakespeare damit entdecken half, ist das Zentrum der Gedankengänge die man als das geheime System der Dramaturgie bezeichnen mag. Das Genie ist die Mitte zwischen Denken und Leben, seine Pflicht ist es die Zwecke zu erfüllen, und sein Recht ist es die Mittel zu erschaffen. Es wird bedingt durch die ewigen Zwecke und es bedingt die Wirkungen die diese Zwecke erreichen. Es beherrscht die Seelen von deren Anlagen es abhängig ist. Es erschafft frei die Regeln durch die es sich bindet. Lessings Geniebegriff trägt unbewußt die Grundzüge seines eigenen Geistes, durchaus nicht die des Geistes aus dem er ihn abgezogen hat. Auch das Genie ist für Lessing nicht eine unbewußt ihre Lebensfülle auswirkende Urkraft, sondern ein nach Zwecken orientiertes Wesen, nur daß es die Zwecke und die Mittel dazu von sich aus weiß und sie nicht zu lernen braucht. Die Ursprünglichkeit des Wissens aller Gesetzlichkeiten und Wirklichkeiten, nicht die des Erschaffens oder Seins von Wirklichkeiten macht das Genie. Man sieht welcher Schritt über Lessing hinaus noch zu tun war. Wie für Sokrates die Tugend ein Wissen ist, so ist für Lessing das Dichten ein Wissen, und der Unterschied zwischen gewöhnlichem Dichter und Genie ist ihm nicht, daß der eine Regeln hat, das andere frei schafft, sondern daß der eine Regeln lernt nach

denen er arbeitet, das andere aus der Intuition der Regeln heraus arbeitet. »Was das Genie ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert.« Das Genie ist darin unabhängig, daß es Regeln gibt durch sein Beispiel, seine Größe ist daß es das Wissen und die Erfahrung, die Grenzen des Möglichen erweitert, nicht weil es selber eine neue Wirklichkeit ist, sondern weil es die gegebene weiter erkennen lehrt. Das Leben selber wird dadurch nicht ausgeschaltet, sondern (wie in Lessings ganzem Wesen) als ein Denkprozeß, als ein angewandtes Wissen begriffen. Shakespeares Dramen sind ihm nicht herausgeborene Gebilde einer unermeßlichen Lebenskraft, sondern Gemälde von Leidenschaften, Menschen, Handlungen aus Erkenntnis: noch immer Abbildungen. Man vergleiche besonders seine Parallele zwischen Voltaires und Shakespeares Eifersuchtsdramen: »Othello ist das vollständigste Lehrbuch über diese Raserei.« »Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist.« Dem widerspricht nicht der Passus: »dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß. Nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was er aus sich, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus.« Der Gegensatz ist das von außen gelernte, hereingebrachte Wissen gegenüber dem angeborenen, das aus dem Erleben kommt. Denn freilich wird das Gefühl, das Erleben vorausgesetzt, aber es verhielt sich für Lessing im Genie zum Erkennen wie Stoff zur Form, nicht wie Inhalt zur Form. Das Genie erlebt nicht dichtend, d. h. Erkanntes darstellend, sondern es erlebt, um zu dichten, um zu erkennen und das Erkannte für andere mit moralischem Endzweck darzustellen. Auch das Erleben ist für Lessing bestenfalls Mittel zu einem Zweck. Dies wird erst deutlich, wenn er fortfährt: »Wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob Marmontels Gestalten schon nicht aus einer wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer anderen Welt gehören könnten, zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer anderen Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer anderen Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir

erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) ... um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet ...« Hier sieht man genau wie Lessing sich den schöpferischen Prozeß vorstellt: Nachahmung von Teilen der Wirklichkeit, nach dem Verfahren der Natur oder Gottes, Umordnung der Teile zu bestimmten Zwecken. Wie bezeichnend daß Lessing sich das Schaffen als ein Ordnen von Teilen vorstellt! .. Darum gerade verlangt er als unerläßlich vom Genie Übereinstimmung und Absicht. Übereinstimmung ist finalistisch ausgedrückt das was kausalistisch ausgedrückt Organismus zu nennen wäre, und Absicht ist geradezu Zweckmäßigkeit. So weit ist Lessings Geniebegriff von dem Herderischen entfernt, daß er als Forderung gerade das aufstellt dessen Abwesenheit Herder als das Zeichen des Genies gilt. Daß es seine Zwecke erfüllen kann, dies macht das Unterscheidende des Genies, nicht daß es ohne Zwecke schafft. Das Genie ist also einmal Wissen und sodann Können: die Kraft das Gewußte darzustellen. Das Wissen läßt sich vom Genie lernen, sein Können ist unnachahmlich. Danach bestimmt sich auch wie weit es Muster sein kann. »Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist. Er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projizieret. Aber er borge nichts.« So grenzt er das Genie gegen den Rationalismus ab als das was nicht nachgeahmt werden kann. Doch ebensowenig will er die Regeln der Willkür preisgeben die aus der Genielehre die Verachtung der Regeln zog. Auch hier zeigt sich Lessings Doppelstellung als rationeller Verfechter des Irrationellen. »Nicht jeder Kunstrichter ist Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich, es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken.« »Wer richtig raisonniert, erfindet auch und wer erfinden will, muß raisonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.« Shakespeare ist für Lessing deswegen das größte Genie, weil er mit dem größten Umfang in-

neren Wissens und glücklicher Erfahrung die größte Kraft verbindet sie auszudrücken.

Mit der Hamburgischen Dramaturgie war alles weggeräumt was von seiten der Vernunft gegen Shakespeare gesagt werden konnte. Von allen anderen Seiten war er leichter zugänglich. Die positiven und negativen Resultate von Lessings kritischer Reinigungsarbeit waren folgende: 1. Indem er an Shakespeare die innere Vernunft- und Gesetzmäßigkeit, die Übereinstimmung von Zweck und Mittel, von Wissen und Können logisch und auch dem hartnäckigsten Vernünftler greifbar nachwies, hatte er ein neues Formmuster aufgestellt, durch welches der Kreis des Darstellbaren unendlich erweitert wurde. 2. Durch den rationellen Sturz des französischen Rationalismus hatte er aufgeräumt mit konventionellen, nicht aus der Natur des menschlichen Geistes selbst stammenden Forderungen an die Dichtung. 3. Er hat die historischen und psychologischen Normen in die deutsche Ästhetik eingeführt. Dadurch daß er die Regeln aus einer leeren und unübersteigbaren, starren Abstraktion in die Seele selbst zurückverlegt, sie flüssig und vom Genie abhängig gemacht hat, während bisher das Genie von ihnen abhängig war, hat er gegen seinen Willen jenen Individualismus in der Literatur vorbereitet der ihm selber noch über den Kopf wachsen sollte und gegen den er sich bereits am Schluß seiner Dramaturgie wenden mußte. Durch seine Verherrlichung Shakespeares wollte er vor allem ein neues Formreich gründen, das dem deutschen Naturell gemäßer sei als die bisherigen Klassizismen. Indem er aber das einzige feste Formgesetz das bisher befolgt wurde zerbrach und den Weg zu dem einen Ziel, dem moralischen Endzweck freigab, aus den Zwecken Mittel machte, konnte es nicht fehlen daß man nur die neue Freiheit, die Negation des Klassizismus wahrnahm und Shakespeare vorerst nicht als Formbringer, sondern als Formsprenger begrüßte.

Lessings Wirkung ging deshalb weit über seine Absicht hinaus. Er wollte mit Shakespeare das Reich der Vernunft erweitern, nicht neue Lebensfluten entfesseln. Vergebens suchte er Aristoteles und Shakespeare in Einklang zu bringen: dies diente zunächst dazu Shakespeare bei den Vernünftigen einzuschmeicheln. Aber kaum war die neue Gestalt in den Gesichtskreis getreten, so übte sie eine eigene Ge-

walt aus ohne Rücksicht auf die Zwecke denen sie ihre Einführung dankte. Alles was Lessing vor der Vernunft und vor der Moral rechtfertigen und legitimieren wollte, letzten Endes der Vernunft und der Moral zulieb, aus einem vertieften Rationalismus heraus: Natur, Genie, Phantasie, ward selbstherrlich, und die von Lessing im Interesse der Vernunft mit diesen Hilfstruppen unternommene Campagne gegen die falsche Vernünftelei endete mit der Einspannung der Vernunft in den Dienst der Hilfstruppen. All die unterdrückten Kräfte, die er wieder heraufführte, traten ihre Herrschaft an: aus dem historischen Sinn, für Lessing nur ein Hilfsmittel zur Begründung seiner Ästhetik, stieg der Gedanke der Entwicklung, der jeder festen und allgültigen Dogmatik den Untergang brachte. Aus seinen psychologischen Einschränkungen der klassizistischen Regeln entwickelte sich der Subjektivismus, aus seinem Geniebegriff der Individualismus, aus seiner Wiederentdeckung Shakespeares die Herrschaft der Poesie über die Vernunft, während doch sein Zweck war dadurch Vernunft in die Poesie zu bringen. Und wie er Aristoteles neu und tiefer begründen wollte, indem er lehrte ihn zu kritisieren statt blindlings zu übernehmen, bereitete er nur den Sturz seines Abgottes vor. Es ging ihm ähnlich wie dem verwandten Revolutionär Luther, der durch den Sturz der damaligen Autorität den Sturz aller Autoritäten vorbereitete.

[Die Autorität des Aristoteles hatte zur Voraussetzung den Glauben daß die Welt sich restlos in Erkenntnis ausdrücken lasse, und sie blieb unerschütterlich, solange man sich nicht zutrauen durfte, die Mittel des Erkennens, das Denken besser ausgebildet zu haben als er. Solange blieb das von ihm Erkannte und Gedachte eben die Wahrheit. Die von ihm festgestellten Tatbestände und Begriffe waren die Dinge, solange es nur ein Erkennen und nur sein Erkennen gab. Daher der Begriffsrealismus, der bis heute in der Wissenschaft nachwirkt. Gestürzt werden konnte diese Autorität einmal vom Rationalismus her, wenn eine stärkere Denkkraft aufstand als die aristotelische, die zur Erkenntnis führte daß die Erkenntnis des Aristoteles entweder nicht die einzige oder nicht die einzig richtige war. (Dies ist die rationale Wurzel des Individualismus: es gibt mehrere Wege die Welt zu erkennen.) Oder zweitens: man kam zum Bewußtsein daß die Welt noch etwas anderes sei als ein Gegenstand des Erkennens, als

eine Funktion des Denkens, z. B. Gefühl, Wille usw. So ward Aristoteles zuerst von der religiösen Seite her gestürzt (Mystik, Luther.) In dem Augenblick wo andere Organe als die des Erkennens wach wurden, hatte Aristoteles, und für unseren Fall seine Regeln, keinen Sinn mehr, waren seine Begriffe nicht mehr die Dinge, seine Gesetze nicht mehr die Ordnung der Dinge.]

Lessing selbst hatte diesen Regeln noch einen Sinn gegeben, um Shakespeare einen zu geben. Aber sobald dieser Zweck erreicht war, fielen die Regeln als unnötiges Gerüst ab. Auch hier war es Lessings Doppelstellung, daß er durch höchste Ausbildung des Rationalismus die Bahn frei machte für die irrationellen Kräfte. Er zerstört den Klassizismus, um Shakespeare zu heben, und durch Shakespeares Erhebung zerstört er nicht nur die falschen Formen des Rationalismus, sondern gefährdet diesen im Keim. Er übt die kritischen Kräfte durch vertiefte Einsicht in Aristoteles und weckt dadurch Denkkräfte die sich gegen Aristoteles' Regeln überhaupt kehren. Es ist der Segen und der Fluch jeder großen kritischen Kraft, den auch Lessing erfuhr: daß sie schöpferische Kräfte weckt die ihre Arbeit überflüssig machen.

Der französische Klassizismus war zerstört, die Regeln umgedeutet, Shakespeare der Vernunft gewonnen, das deutsche Theater vom französischen Einfluß emanzipiert oder wenigstens auf den ihm gemäßen Weg gebracht. Nun war noch übrig, Shakespeare selbst fruchtbar zu machen. Dies geschah keineswegs dadurch daß man ihn als ein besseres Formprinzip an Stelle eines veralteten, als einen weiteren Kreis über den künstlich engen setzte, ihn in Vernunft verwandelte, wo er früher für Unvernunft gegolten hatte, sondern dadurch daß man jetzt in Leben umschuf was Vernunft geworden war: all die irrationellen Kräfte mußte man entbinden die in Shakespeare schlummerten, und nachdem seine Form der Vernunft wieder plausibel war, mußte sein Gehalt zeugend einströmen in die wachgewordenen Organe. Was an Lessings Wiederentdeckung Shakespeares noch unvollständig war, was sie sogar inkonsequent machte, ist der völlige Mangel an Sinn für Shakespeares eigentlich poetischen Gehalt. Der großen Vernunft Lessings imponierte die neue Form die hier ein Weltgeist sich gebaut. Sein Freisinn und seine Aktivität fand hier den weitesten Spielraum innerhalb dessen sich Leben regen konnte, ohne unvernünftig, un-

faßbar und formlos zu werden. Das Prinzip des Schaffens erbaute ihn an Shakespeare, eben die neue Form, nicht die besondere Seele, und Shakespeare war ihm nur durch seinen Umfang und seine Höhe, also rein quantitativ mehr als die übrigen Engländer .. qualitativ, wie alle Engländer, nur von den Franzosen unterschieden, weil er aus einer anderen Quelle heraus produzierte, nach anderen Normen des menschlichen Geistes. Wenn Lessing den Sieg des britischen Theaters wesentlich durch den Sieg Shakespeares und für Shakespeare erfocht, so geschah es nicht um dieser spezifischen Dichtung, dieser neuen Atmosphäre willen, sondern um der neuen Gattung, des neuen Musters, der neuen Regeln willen. Shakespeare war ihm ein in einem historischen Menschen verkörpertes, dichterisches Prinzip, nicht ein Mensch, der zufällig nach diesem Prinzip produzierte. Freilich liebte, bewunderte er Shakespeare, aber eben so wie man ein Prinzip liebt, wie man die Freiheit, die Vernunft liebt, nicht wie einen Freund, Vater, Meister oder Gott. Als Repräsentanten verehrte er Shakespeare, nicht als Individuum.

Den Beweis dafür bilden Lessings eigene Dramen, die man als Anwendung seiner Dramaturgie bezeichnen kann, als die positiven Paradigmata zu seiner Kritik. Lessings Urteil über seine eigene Produktionskraft im Verhältnis zur Kritik wird kein noch so großer Bewunderer umstoßen dürfen. Seine drei großen Dramen, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise könnten so wie sie sind zwar nicht geschrieben sein ohne Kenntnis des englischen Theaters als eines neuen Formprinzips, aber sehr gut ohne Kenntnis Shakespeares. Parallelenjäger mögen einzelne Motive aufsuchen: vom spezifischen Atem Shakespeares, von den eigentümlichen, atmosphärisch sinnlichen Qualitäten durch die Shakespeare sich seit Herder und Goethe in die Poren all seiner dichterisch empfänglichen Leser eingeschlichen hat, sodaß sie seinen Duft unwillkürlich mischen in die Elemente ihrer eigenen Dichtungen, — von all dem ist in diesen drei Stücken nichts zu spüren. Als Dichter hatte Lessing Skakespeare nicht nötig und machte keinen Gebrauch von ihm. Die Kenntnis der bürgerlichen Trauerspiele à la Lillo und Diderot hätte genügt um Lessing zu seinen eigenen Meisterdramen zu bringen, nicht nur weil er mit Shakespeare wegen dessen Umfang und Tiefe nicht zu wetteifern wagte, sondern weil er das vernünftige

Prinzip höher stellte als das Leben woran es sich offenbarte. Es war die englische Theaterform, nicht die Shakespearische Dichtform, die er in Deutschland einführte. Englisches Gemeingut ist die freiere Bewegung, die »Familiarität«, die »Natürlichkeit« solcher Stücke gegenüber den Franzosen. Lessings Eigentum, das ihn von den Engländern abrückt, eher den Franzosen wieder nähert, ist die scharfe Pointierung der Charaktere, die dialektische Zuspitzung des Dialogs, die epigrammatische Herausarbeitung der Motive. Eine Parallele zwischen Lessings und Shakespeares Dramen müßte ins Bodenlose führen, denn sie haben überhaupt nichts Gemeinsames. Von allem Genie- und Massenunterschied zu schweigen, haben sie so wenig miteinander zu tun, wie eine Maschine, wo ein Rad klüglich ins andere greift, mit einem lebendigen Gewächs. Lessings Dramen sind gemacht: kein Wort darin das nicht seinen Zweck hätte und erfüllte. Shakespeares Werke sind Geburten, und man käme zu der albernsten Teleologie, wollte man hier die Zweckmäßigkeit von Einzelheiten beweisen. Dramen zu machen, das ist die verhängnisvolle Erbschaft die, trotz besserer Einsicht, Lessing vom alten Rationalismus übernommen hat, und wenn er selbst dabei nicht gescheitert ist, so liegt dies nicht im dichterischen Wert seiner Dramen, sondern an dem menschlichen, der all seine Schriften erfüllt, an der logischen Durchbildung, der Helle und Reinheit, dem energischen Temperament und der Gesinnung eines wunderbaren Menschen. Seine Dramen sind genießbar, trotzdem sie Dramen sind, weil wir darin bewundern müssen wie die Aufgabe gelöst ist Erkenntnis menschlicher Zustände dialogisch zu verkörpern. Aber eine Dichtung ist nicht die gute Lösung einer Aufgabe, so wenig wie ein Baum oder ein Leib, und Shakespeares Dramen sind nicht (dies zu glauben hat uns die Übung Lessings, unseres ersten großen dramatischen Lehrers und Musters, verführt) Darstellung von Problemen und Lehren, sondern geformter Überfluß zweckeloser Lebenskräfte. Ja, es ist Lessings Schuld, eine Nachwirkung seiner Auffassung vom Drama, die er durch seine mittelst außerdichterischer Tugenden fascinierenden Stücke bestärkt und verführerisch gemacht hat: daß man sich im ganzen neunzehnten Jahrhundert abmüht, Shakespeares »Probleme« zu ergründen, unter Problemen abgezogene, philosophisch sittliche Themata verstehend. Ein so absurdes Buch wie Gervinus' Shakespeare

hat Lessings Lehre vom moralischen Endzweck und Lessings Dramen zur Voraussetzung.

Erkennen wir aber auch daß Lessing in Minna von Barnhelm und Emilia Galotti Shakespeares unmittelbare Einwirkung nicht nur nicht erfahren hat, sondern sich mit der ihm eigenen keuschen Einsicht in seine Grenzen einer Nachahmung Shakespeares bewußt enthalten hat! Nur dadurch sind diese beiden Stücke in sich so rein, rund und nett geschlossen, daß er das dichterische Element, das Shakespearische, streng ausschied. Die logisch-strenge Folgerichtigkeit der geistigen Fortbewegung, des Schließens und Bindens, die wir an Lessings theoretischen Schriften bewundern, die Ökonomie, das Sparen und Ordnen und Verwalten, die unbedingte Reinlichkeit bewährte sich auch hier bei der geistigen Organisation von Gefühlen, Eigenschaften, Leidenschaften, Schicksalen. Selbst die Gefühle sind hier logisch, und die Schicksale dialektisch.

Nur Nathan der Weise ist gesondert zu betrachten, da hier nicht das bürgerliche englische Drama als Vorbild gedient hat, sondern das Stildrama. Dies Werk fordert zu einer Untersuchung von Shakespeares Einfluß heraus, durch Kolorit und Distanz der Handlung und dann durch den Vers. Minna von Barnhelm und Emilia Galotti waren Sittenschilderungen, ihr moralischer Endzweck, Besserung zeitgenössischer Übel, war nur zu erreichen, indem der Zeit selbst der Spiegel vorgehalten wurde: es waren Zeitstücke, darauf beruhte ihre Wirkung. Der moralische Endzweck des Nathan war die Verkündigung einer allgültigen Lehre, der Toleranz, nicht die Geißelung gegenwärtiger Übel. Hier handelt es sich um eine ewige Position, nicht um eine zeitliche Negation. Eine solche Lehre bedurfte gerade des Abstandes von der Zeit, wie die Satire der Beziehung auf die Zeit bedurfte. Die zeitliche Ferne ergab sich hier also ebenfalls nicht aus der Einwirkung des englischen Dramas, sondern aus dem vorliegenden Zweck. Ebenso ist es mit dem orientalischen Kolorit. Nicht ein ursprüngliches Bedürfnis nach Farbe und Glut, die Verführung des Orients, wies den Verfasser an den Hof Saladins, sondern die Suche nach einer Fabel an der er seine Lehre von der religiösen Toleranz besonders deutlich und ungezwungen erörtern könne. Er bedurfte dazu eines Schauplatzes wo Christen, Mohammedaner und Juden, also Bekenner der drei Religionen,

sich zusammenfanden, und da erwies sich der Orient der Kreuzzüge unter dem Sultan Saladin als der geeigneteste Boden. Hat ihn also bei der Wahl eines farbigen Schauplatzes eine historische Zufälligkeit, die er für seinen Zweck gut brauchen konnte, bestimmt, und nicht Shakespeare mit seiner Freude an der Farbe und inneren Glut: so hat er auch in der Behandlung der Szenerie als symbolischer Atmosphäre nichts von Shakespeare gelernt, nichts lernen wollen. Wenn Shakespeare jeden Menschen in und mit seiner ganzen Luft und Landschaft heraufhebt, wenn in der ersten Szene bei ihm bereits vor der Entwicklung der Handlung und Charaktere die Atmosphäre Schicksal und Wesen ausstrahlt, wenn Shakespeare ebensogut in Atmosphären denkt wie in Charakteren, wenn im Lear die Heide, im Romeo die Sommernacht nicht Requisiten, sondern Charakterzüge sind, im Cäsar die Mauern, Türme, Feueressen mit ihrem Pöbel nicht nur Schau, sondern Schicksal sind, wie zur Kleopatra die Cydnus-barke, zu den englischen Peers die blutigen Schlachtfelder wesentlich und untrennbar gehören, (zu schweigen von den Märchenstücken, wo Waldweben und Mondschein, Blumen und Wind beinahe die Verkörperungen der menschlichen Seelen sind) wenn bei Shakespeare alles Elementare nur die dumpfere oder lockerere Ausstrahlung des Seelischen ist, sein Süden das Atmen der Südländer, sein Rom ein Fluidum seiner Römer, seine Gärten und Wiesen die Bewegung seiner Mädchen, wenn nichts bei ihm vor sich geht was nicht seine Schwingungen sowohl im Schicksal als im Charakter als in der Natur fühlen ließe: so sieht Lessing nichts als seinen Zweck und nimmt von allem Stofflichen was ihm Erlebnis, Fabel, Geschichte bieten immer nur genau soviel als er für die Entwicklung seiner Gedanken brauchen kann. Seine Personen sind lebendig durch sein eigenes Temperament, nicht losgelöst, sie sind alle Träger seines Gedankens und sehen nicht rechts noch links. Ihr Charakter ist nur die Maschinerie die den Gedanken wendet und spielen läßt. So hat Lessing kein Interesse daran den Orient als Farbe in seinem Gemälde zu bezeichnen: es genügt daß der Orient am leichtesten Juden, Christen, Mohammedaner zusammenführt, kaum daß einmal Palmen, Derwische erwähnt werden — man riecht sie nicht. Und was ist orientalisch an diesem Nathan und Saladin in dem Sinne wie Othello maurisch, Romeo italienisch, Macbeth nordisch, Kleopatra hellenistisch

ist? Nathan ist wirklich dem guten Mendelssohn ähnlicher als einem Juden der orientalischen Blütezeit.

Ein Zusammenhang zwischen Natur und Mensch, zwischen Geschichte und Mensch ist nirgends bei Lessing zu spüren. Seine Personen werden nicht von Außerpersönlichem bestimmt und getragen. Überall herrscht der bewußte Wille, das Raisonnement, und vielleicht ist vom dramatischen Standpunkt aus der Hauptfehler seines Nathan (im Vergleich etwa zu Minna und Emilia) daß die Personen ohne immanente Notwendigkeit kostümiert sind, nur wegen eines außer ihnen liegenden Zwecks, und was in einer Dichtung zufällig ist, ist überflüssig und verwerflich. Niemals ist im Shakespeare Kostüm, Ort, geschichtlicher Rahmen zufällig. Bis in den Rhythmus hinein sind sie in jedes Stück verwebt, freilich niemals sind sie bei Shakespeare auch zweckmäßig in dem Sinn wie der Orient für Lessing zweckmäßig war. Plan und Bau bei Shakespeare zweckmäßig zu finden, seine symbolischen Züge als feine Klugheiten zu preisen, ist so wie wenn man den Duft der Rose als gerade dieser Blume entsprechend rühmen wollte. Zu sagen, es sei ein feiner Zug daß Shylock in biblischen Wendungen rede oder Percy hastig spreche oder Richard hinke, ist so gescheit als zu bewundern daß die Kürbisse nicht auf Eichbäumen wachsen oder die Lilie, das Symbol der Unschuld, weiße Farbe habe. Shakespeares Meisterwerke sind nur dadurch daß sie so sind wie sie sind. Wenn Macbeth nicht im Norden, Romeo nicht im Süden spielt, Brutus kein Römer ist, haben diese Stücke überhaupt keinen Sinn. Alles zufällig in der Fabel Gegebene, vom Theaterapparat Aufgezwungene, durch sein Erleben Heraufgequollene hat Shakespeare notwendig gemacht, und es ist Torheit die Elemente wieder aufzulösen die er vereinigt. Doch wenn Lessings Nathan nicht im Orient spielte, so ginge von seinem Wert nichts wesentliches verloren. Es ist gleichgültig ob Emilia an einem italienischen oder deutschen Hofe spielt: Lehre und Satire bleiben gleich wirksam, die Durchführung gleich geschickt. Kolorit, Fabel, Charaktere, Handlung sind für Lessing immer Kleider eines begrifflich gesinnungsmäßigen Inhalts. Es sind Fabeln, Parabeln, Beispiele, zuletzt ist auch der Nathan eine tiefe Allegorie, kein Symbol. Was daran für uns symbolisch ist, das ist Lessings Wille der dahinter steht und das klare, mächtige Wort Lessings, das er seinem Helden in den Mund legt.

Shakespeare legt nie etwas in den Mund: seine Geschöpfe reden, weil sie einen Mund haben, und sie haben einen Mund, weil sie Geschöpfe, Leiber sind.

Was von Distanz in Kolorit und Kostüm gilt, gilt auch von der gehobenen Sprache des Nathan, dem Vers. Den hat nun allerdings Lessing wohl wirklich unter dem Eindruck — abermals nicht unter dem Einfluß — Shakespeares gewählt. Wo Lessing von der Bühne aus seine letzten und höchsten Gedanken aussprechen wollte, wo er vom Berg herab und zur Ewigkeit sprach, mochte er das Bedürfnis fühlen sich des Mittels zu bedienen das noch immer den Seher bezeichnete, den Dichter, der nicht an die Notdürfte und Bedingtheiten des Tags gebunden war. Der Alexandriner als Theatervers war gestürzt, und für den Verehrer Shakespeares lag es nahe den Blankvers als gehobene Theatersprache einzuweihen. Sein Werk war nicht das erste Blankversdrama, z. B. war Wieland mit seiner Johanna Gray schon vorausgegangen . . die ist freilich nicht in dramatischen, sondern in episch-elegischen, Miltonschen oder Thomsonschen Blankversen geschrieben, an deren wässerig-glattem Fluß die dialogische Abteilung nichts ändert. Den Blankvers als deutschen Dramenvers hat doch Lessing erst entdeckt als der erste der in diesem Maß ein dialogisches Hin und Wider, eine Fortbewegung ausdrückte. Der Lessingsche Vers ist aus der Logik geboren, keineswegs Ausdruck eines leidenschaftlich gehobenen Zustandes, der die Sprache selber verwandelt und die Begriffe und Bilder wieder ganz in Rhythmus und Klang zwingt, ja den Dichter selbst gleichsam zu einem Stoff der Sprache macht. Auch Lessings Vers ist Mittel, immer bleibt er Herr darüber, es ist bei ihm nicht der Sprachleib der sich regt, sondern das Denken das sich ein Festkleid anzieht. Prinzipiell unterscheidet sich Lessings Vers nicht von dem der Opitz und Gottsched: er ist abgeteilte Prosa und nur in demselben Sinn wie wir Lessings Prosa noch gern lesen, wegen Lessings Charakter und Temperament, sind uns seine Verse noch erträglich. Wir wollen an einem Einzelbeispiel zeigen daß Lessings Vers von der Logik, ja von der Analyse gebaut und getragen wird, und der Shakespeares, ganz abgesehen von dem Urgrund aus dem er strömt, schon im inneren Bau andere Bedingungen aufweist. Nehmen wir den Monolog des Tempelherrn (Nathan III, 8), eine Szene die noch am ehesten Leidenschaft ausdrückt, noch am

ehesten der Art Shakespeares, seelische Konflikte im Selbstgespräch dramatisch zu bewegen, sich zu nähern scheint, und vergleichen wir damit den Monolog des Hamlet »Sein oder Nichtsein«, in dem noch am ehesten nach Lessingischer Art gedankliche Fragen hin und wieder gewendet werden. Nähern wir die Beispiele von beiden Seiten her soviel als möglich! Der Monolog des Tempelherrn beginnt mit einem Gleichnis das einen ergebungsvollen Entschluß bezeichnet. »Hier hält das Opfertier ermüdet still.« Weitergeleitet wird die geistige Bewegung nicht durch die Anschauung, sondern durch die begriffliche Erklärung und Motivierung des Gleichnisses. Die nächsten Verse führen es analytisch auf seine gedanklichen Inhalte und Gründe zurück.

»Nun gut! Ich mag nicht, mag nicht näher wissen,
Was in mir vorgeht; mag voraus nicht wittern,
Was vorgehn wird —.«

Dieser Entschluß selber, nichts mehr wissen zu wollen, wird abermals ausgedrückt durch die Zerlegung in zwei Sätze: »Mag voraus nicht wittern« ist keine neue Anschauung, sondern derselbe Begriff von einer andern Seite aus. Diese vier Verse leben also von einem einzigen Inhalt, der hin und her gedreht wird, ohne sich von der Stelle zu bewegen. Die Verse enthalten kein dynamisches Weiterschreiten durch Vermehrung und Erweiterung des Inhalts, durch sein Schwererund Leichterwerden, sondern nur ein rein logisch-analytisches. Sie folgen aufeinander nicht wie zwei Gesten, sondern wie ein logischer Schluß aus seiner Voraussetzung, ein Beweis auf eine Behauptung. Sie sind nicht Folgen, sondern Folgerungen. Im nächsten Halbvers wird nach der Analyse wieder der Satz selber aufgenommen, seines Gleichnisses entkleidet. Im ersten Vers war der Inhalt als Zustand, als Bild gesehen, in den nächsten beiden war er erklärt: jetzt wird seine Konsequenz gezogen:

»Genug, ich bin umsonst
Geflohn, umsonst. —«

Immer noch kein Schritt als Aktion über den ersten Satz hinaus, keine neue Anschauung, keine neue Erregung, derselbe Inhalt unter einem anderen Aspekt. Aus dem »geflohn« wird wieder eine Begründung herausgeholt, ein Motiv das begrifflich im Fliehen liegt:

Und weiter konnt ich doch
auch nichts als fliehn! —«

Dann wird zum drittenmale der erste Gedanke wieder aufgenommen:

»Nun komm, was kommen soll!«

derselbe Inhalt auf die Zukunft bezogen, wie er im ersten Vers in-bezug auf die Gegenwart, im vierten auf die Vergangenheit ausgedrückt wurde. Der Zustand, die Ursachen, die Gründe, die Folgen, alles nur Funktionen des einen Vorsatzes, der sich damit logisch erhellt, aber nicht dynamisch verwandelt. Es folgen wieder drei Verse des Rückblicks auf das Fliehen.

Ihm auszubeugen, war der Streich zu schnell
Gefallen, unter den zu kommen ich
So lang und viel mich weigerte. —«

Wieder eine Erklärung, eine Begründung, ein Hinweis auf das anfangs Gesagte, ein Aufnehmen des logischen Fadens, dem sich dann wieder die Erklärung und Verdeutlichung des Gleichnisses anschließt.

»Sie sehn,
Die ich zu sehn so wenig lüstern war, —
Sie sehn, und der Entschluß, sie wieder aus
Den Augen nie zu lassen. —«

Hier wird in der Erklärung ein neuer Begriff gebraucht und dieser dann wieder aufgenommen und analysiert.

»Was Entschluß?
Entschluß ist Vorsatz, Tat: und ich, ich litt',
ich litte bloß. —«

Dann wiederum das Weiterspinnen des ersten Fadens:

»Sie sehn, und das Gefühl,
An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein,
War eins. — Bleibt eins.«

Aus dem Eins-sein werden dann wieder alle logisch in ihm liegenden Möglichkeiten herausgewickelt usf. Das logische Schema dieser Art Monolog würde sich ausnehmen wie eine Division. Der erste Inhalt wird dividiert in die ihm subordinierten Inhalte. Lessing kommt zu seinen Resultaten durch das Dividieren eines Begriffes. Seine symbolische Lieblingsform ist daher das Wiederaufnehmen der Worte als Begriffe und deren Aufteilung, logisch gesprochen, Ausdeutung.

»Sie sehn,
Die ich zu sehn so wenig lüstern war,
Sie sehn, und der Entschluß, sie wieder aus
Den Augen nie zu lassen. — Was Entschluß?
Entschluß ist Vorsatz . . . .
War eins. — Bleibt eins. — . . .
. . .
wär'
Mein Tod, — und wo wir immer nach dem Tode
Noch sind, auch da mein Tod.
. . .
Ist das nun Liebe:
So — liebt der Tempelritter freilich, — liebt
Der Christ das Judenmädchen freilich. — Hm!
Was tut's? — Ich hab in dem gelobten Lande —
Und drum auch mir gelobt auf immerdar! usw.
. . .
Ich Tempelherr
Bin tot; war von dem Augenblick ihm tot,
..... wenn man Märchen nicht
Von ihm mir vorgelogen. — Märchen? — doch
Ganz glaubliche; die glaublicher mir nie
Als jetzt erschienen, da ich nun Gefahr
Zu straucheln laufe, wo er fiel. — Er fiel?
Ich will mit Männern lieber fallen, als
Mit Kindern stehn. — Sein Beispiel bürget mir
Für seinen Beifall. Und an wessen Beifall
Liegt mir denn sonst? — An Nathans? — O, an dessen
Ermuntrung mehr als Beifall kann es mir
Noch weniger gebrechen. — Welch ein Jude! —
Und der so ganz nur Jude scheinen will!
Da kömmt er, kömmt mit Hast, glüht heitre Freude.
Wer kam von Saladin je anders? He!
He, Nathan!

Oder I, 2:

... Laß mich! Meiner Recha wär

Es Wunders nicht genug, daß sie ein Mensch
Gerettet, welchen selbst ein kleines Wunder
Erst retten müssen? Ja, kein kleines Wunder!
Denn wer hat schon gehört, daß Saladin
Je eines Tempelherrn verschont? daß je
Ein Tempelherr von ihm verschont zu werden
Verlangt?

Wer den ganzen Nathan daraufhin durchliest, erkennt daß dies nicht eine stilistische Marotte ist, sondern das vers-konstituierende Prinzip Lessings, wie es konstituierendes Prinzip seiner Prosa ist. Genau dasselbe Drehen und Wenden der Begriffe finden wir in all seinen Schriften. Man mache den Versuch und schlage eine beliebige Seite seiner Dramaturgie, seines Anti-Goeze, seines Laokoon auf, ja auch seiner Prosadramen, z. B. Emilia Galotti I, 4:

»Der Prinz. ..... das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht. — Redlich, sag' ich? — Nicht so redlich wäre redlicher.

. . . . . .

. . . . . .

Conti. Gleichwohl hat mich dieses noch sehr unzufrieden mit mir gelassen. — Und doch bin ich wiederum sehr zufrieden mit meiner Unzufriedenheit mit mir selbst. — Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! — Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lasse . . . .«

Bei den theoretischen Schriften fällt es nicht auf, weil dort die logische Deduktion und Analyse zur Aufgabe gehört, weil es sich um Beweisführungen handelt. Aber Lessing hat ohne weiteres das Prinzip auf dem seine theoretischen Schriften beruhen mußten, das der logischen Analyse, in seine Dichtungen übertragen. Und der sprachliche Rhythmus im Vers ist für ihn eben auch nur ein Mittel, um zu einem Ziel, zu einem Beweis zu kommen. Sein Vers wickelt sich ab wie eine Beweisführung, er überspringt nichts, Begriff bedingt den

Begriff. Er hat keine Eigenbewegung als sprachliches Material, er ist nicht synthetisch, sondern analytisch. Jedes Wort wird als Begriff gefaßt, nicht als Anschauung, nicht als Klang. Die Begriffsinhalte sind die Leiter, Gleichnisse sind bei Lessing immer nur Mittel zur Verdeutlichung der Begriffe. Lessings Metaphern lassen sich immer reinlich loslösen von dem Begriff der durch sie veranschaulicht werden soll. Shakespeare denkt, lebt und atmet in Bildern.

Betrachten wir kurz den Hamlet-monolog! Der erste Vers enthält eine rein begriffliche Feststellung, kein Bild, wenngleich freilich schwer von einer rhythmischen Wucht die vorwärts drängt. Nun folgt nicht die Analyse dieses Gedankens, sondern seine Verwandlung in Anschauung. Gleich zwei neue Bilder brechen aus dem unscheinbaren Keim hervor, überschatten ihn und drängen ihn zurück. Auch hier Antithese, aber jede der beiden Antithesen füllt die Phantasie mit anderen Bildern, drängt sie in den Raum hinaus, setzt sie selbst in Bewegung und zwingt uns, wir mögen wollen oder nicht, mit dem inneren Auge zu sehen was wir hören, also einen Rhythmus in eine Vorstellung zu verwandeln, unseren Geist in Aktion zu setzen, rhythmisch zu machen. Dann führt er uns wieder zurück zur einfachsten Vorstellung, preßt die weiten Bilder zusammen und leitet nicht logisch, sondern immer von der Anschauung weiter gestoßen, nicht folgernd, sondern assoziierend zu einer neuen Vorstellungsreihe über. Indem er Begriffe in Bilder verwandelt, schafft er zugleich Raum und Geschehen.

»Sterben. Schlafen. Und zu wissen daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endigt,
Die unseres Fleisches Erbteil: s'ist ein Ziel
Aufs innigste zu wünschen.«

Die Wiederaufnahme des Gedankens »Schlaf« ist nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, ähnlich wie bei Lessing verknüpft mit einer logischen Erläuterung: vielmehr bringt der Nachsatz ein ganz neues Moment, eine neue Assoziation, die den Gedanken Schlaf wieder ausweitet und vorwärts treibt. Vom Schlafen kommt Hamlet aufs Träumen, abermals kein logischer Inhalt des Begriffs Schlaf, sondern eine Assoziation der Vorstellung Schlaf. Jedesmal, wenn Shakespeare ein Wort wieder aufnimmt, geschieht es, um ihm neue Vor-

stellungsmassen anzugliedern, zugleich klanglich weiter zu leiten. Lessing weist uns sofort wieder zur Überlegung, zur Einkehr zurück, und führt uns an dem straff gespannten Faden der Logik, der Begriffe, ohne unsere Vorstellung zu beschäftigen, seinem Zweck entgegen. Mit einem Gleichnis: Lessings Vers ist eine Treppe auf der wir steigen müssen, die uns sicher von Stufe zu Stufe führt, Shakespeares Vers eine Strömung die uns trägt. Lessing veranlaßt uns zu einer bewußten Bewegung, Shakespeare macht uns selbst zu Bewegung. Lessings Vers kann jederzeit einhalten, und wir sind immer an einem logischen Endpunkt. Wenn wir in einer Shakespeare-rede einhalten, so raubt es uns den Atem, wie wenn wir gegen eine Stauung schwimmen, denn die rhythmische Flut drängt nach.

Anschauung und Klang sind für Shakespeare wie für jeden echten und geborenen Dichter untrennbar, die dichterische Phantasie ist eben noch die Sinneneinheit vor der Spaltung in empirische Sinne: darum meinen wir bei Shakespeare alle Sinne zugleich angeregt zu fühlen. Shakespeare hat keine Begriffe, sondern nur Anschauungen und Rhythmen, selbst seine Sentenzen haben keinen anderen als rhythmischen Sinn, und es geht nicht an sie als Sonderweisheiten zu verschleißen, wie Schillers Lehrsprüche. Wenn Lessing wie ein Mathematiker verfährt, so würde Shakespeares Verknüpfung im Extrem zu jener Art Gedankenflucht führen die auf ein ausgesprochenes Wort reagiert durch die klangliche Fortführung, dann wieder zur Anschauung zurückkehrt usf., z. B.: Traum Baum, Ast Last, Bürde Hürde Pferch usw. In dieser Geisteskrankheit sehen wir nur die Zersetzung eines dichterischen Prinzips. Ebenso ist es lehrreich Shakespeares Wortspiele, sein Wiederauffangen von Worten zu vergleichen mit dem Lessingschen. Lessings Wortspiele und Antithesen beruhen darauf daß ein logischer Inhalt bestätigt, begründet oder widerlegt wird aus sich selber. Shakespeare nimmt die Anschauung auf und stellt eine für die Phantasie dazu- oder dagegengehörige daneben, oder er spielt mit dem Klang und kontrastiert die verschiedenen Vorstellungen die ein Klang hervorruft, z. B. im Richard III. (IV, 4): »Zu seicht und lebhaft sind mir eure Gründe. — Nein, meine Gründe sind zu tief und tot, zu tief und tot im Grab die armen Kinder.« Überall führt Shakespeare das bloß Begriff-gewordene durch seine Wortspiele wieder auf seinen sinnlichen Inhalt zurück.

So sind all seine Verse entstanden aus dem Lebensprozeß selber, aus der Bewegung der Materie, aus der Zeit die sich ihren Raum schafft, und Lessings Verse sind entstanden aus dem Denken, als ein Mittel das Erlebnis logisch zu machen. In Shakespeares Vers reden die Kräfte, beladen mit Dingen und Menschen oder verkörpert durch sie, ihre Sprache, von innen nach außen drängend, sich ausbreitend mit der Tendenz: aus Wille, Trieb und Sinn Linie, Farbe, Körper zu werden. Der Shakespearische Blankvers ist das Symbol seelisch-körperlicher Vorgänge, daher kann wer dichterische Ohren hat den Sinn von Shakespeares Dramen schon vernehmen, ehe er in den Begriffsinhalt eingedrungen ist, durch den »Seelenton, der weder Inhalt noch Form ist, sondern die lebendige Einheit beider.« Lessings Vers ist Rede, Denken über das Leben, in das Leben hinein von außen nach innen. Darum hat sein Vers zwar Helligkeit, aber keine Körperlichkeit, Umrisse und Grenzen, aber keine Gestalt, logische, aber keine sinnliche Bewegung: er ist im tieferen Sinn kein Vers, er ist ein metrisches, kein rhythmisches Phänomen, Vers nicht aus Müssen, sondern aus Können. Da das Leben und die Kunst schlechthin alogisch sind (was nicht heißt daß sie sinnlos sind, denn Logik ist nur eine unter vielen Methoden des Lebens Sinn zu finden) so kann ein bloß logischer Vers nicht Leben ausdrücken, und nur als Ausdruck des Lebens hat der Vers überhaupt seinen Sinn. Sobald das Individuum von außen nach innen dem Leben zu Leibe geht, um seinen Sinn zu ergründen oder abzugrenzen oder seinen Zwecken nachzugehen, ist es des Verses beraubt. Der Vers setzt das Schwingen des Menschen in einem Rhythmus mit der Welt voraus. Nur wer die Welt selbst als Rhythmus fühlt kann sie als Vers ausdrücken, sonst wäre Versemachen Spielerei oder Sprachübung, und nur dies macht den echten Dichter: in der eigenen Seele die Welt unter einem unwiderstehlichen Zwang bewegt fühlen. »Sind auch der Dinge Formen abertausend, Ist dir nur Eine, meine, sie zu künden.« Der Dichter ist der schlechthin erschütterte Mensch, dem seine Erschütterung zur Bewegung der Welt selbst wird. Darum ist Lessing kein Dichter gewesen, weil er auf Scheiden und Abgrenzen aus war, nicht auf einheitlichen Ausdruck des gefühlten Weltrhythmus. Die willkürlichsten Gegenstände, die heterogenen, neben- oder auseinanderliegenden Dinge des äußeren oder inneren Raums zu verbinden und

in den einheitlichen rhythmischen Zwang zu bannen: das ist die dichterische Assoziation, das Kennzeichen des Shakespearischen Blankverses. Aus einem gegebenen Stoff Sinn und Inhalt durch Folgerung bewußt abzuleiten, das ist die Logik, aus der Lessings Blankvers entsteht. Es bleibt also auch hier nichts übrig als das bloße zählbare Metrum: im Innern konnte Lessings Vers seiner geistigen Struktur nach von Shakespeare gar nicht beeinflußt werden. Vielmehr kann man durch einen genauen Vergleich beider äußerlich metrisch verwandter Verse sich über den Unterschied klar werden zwischen Denken und Dichten, zwischen Logik und Assoziation, zwischen Metrum und Rhythmus.

Wie verschieden aber in Kern und Ursprung Lessings Vers von dem Shakespeares auch gewesen ist: daß Lessing den Blankvers überhaupt anwandte, hat ihn erst für das Drama legitimiert. Wie bei all seinen Schriften hat er auch hier erst in die Zufälle der historischen Entwicklung die Vernunft gebracht wodurch seine Wahl und Tat gesetzgeberisch wurde. Die Baseler Romeo-verdeutschung in Blankversen, Wielands Johanna Gray waren Zufälle oder Kuriositäten geblieben, metrische Erstlinge, wie die Hexameter Fischarts: erst wenn ein Monumentalwerk, in dem eine höchste Tendenz des deutschen Geistes klassischen Ausdruck fand, das Evangelium der humanitären Duldung, in Shakespeares Metrum dramatische Gestalt gewonnen hatte wie in Lessings Nathan — erst dann war auch die Sprachform vor aller Augen und wurde eine Verführung. Doch gerade deshalb weil dieser Blankvers aus einem anti-Shakespearischen Prinzip heraus gebaut ist und sich für die deutschen Nachfolger vor Shakespeares Original schob, hat er nicht nur eine heilsame, sondern auch eine verwirrende Wirkung ausgeübt. Wenn man bis auf den heutigen Tag den Theatervers nicht als ein dichterisches, sondern als ein rhetorisches, bühnenmäßiges Mittel ansieht, so hat Lessings großes Vorbild mit daran Schuld. Wir werden bei Schiller seiner Nachwirkung noch begegnen. Überhaupt vergessen wir nie daß die Begründung des sogenannten nationalen Dramas der Deutschen durch Lessing (Goethe und Schiller sind, bei größerem Talent, darin nur seine Erben) nicht auf einen großen Dramatiker, sondern auf einen großen Literator zurückgeht, und zwar auf einen dem die Bühne moralische Anstalt war, also in einem außer-

halb ihres eigenen Wesens liegenden Zweck beruhte. Dies ist ein πρῶτον ψεῦδος unseres gesamten Theaterwesens, das auch unsere höchsten Dramen als solche zu ihrem Nachteil nicht nur von dem Shakespearischen, sondern selbst vom französischen unterscheidet, von Corneille und Racine, die als Genien nicht an Goethe heranreichen. Die Vereinigung von Theater und Dichtung ist bei uns immer künstlich und gewaltsam gewesen, und unsere höchsten Dramen taugen etwas, nicht weil, sondern trotzdem sie für das Theater sind. Keines unserer größten Dichterwerke paßt in den Rahmen der Bühne, entweder überschreiten sie ihn oder sie füllen ihn nicht. Unser Drama ist nicht der Schöpfer seines Theaters, unsere Bühne nicht Schöpferin unseres Dramas, sondern beide sind unter allerlei Vorwänden außer-dramatischer und außerdichterischer Natur einen Kompromiß eingegangen. Dieser Kompromiß geht letzten Endes auf Gottsched zurück, der Bühne und Litetur aus rationeller Herrschsucht wieder zusammengezwungen. Diesen Zustand hatte dann Lessing übernommen für den neuen Gehalt, und indem er für seine Bühne mit dem moralischen Endzweck den Shakespeare als obersten Typus gewann, hat er Shakespeare in einen falschen Zusammenhang gebracht, der bis auf unsere Tage die deutsche Dramatik verhängnisvoll beeinflußt.

Doch auch diese falsche Tendenz war nach vielen Seiten hin fruchtbar, und sie war wohl der einzige Weg wie dem Rationalismus selbst, der zu Lessings Zeiten noch herrschte, der Sinn für den größten Dichter geweckt werden konnte. Lessings mißverständliche Deutung von Shakespeare als bestem Aristotelischem Dichter bildete in der Theorie einen steten Rückhalt gegen das verheerende Gebrause der Stürmer und Dränger und sicherte Shakespeare davor mit deren Unform verwechselt zu werden, als dagegen die notwendige Reaktion eintreten mußte. Daß Shakespeare eine Form geschaffen habe und vertrete, war durch Lessing ein für allemal festgestellt, sowohl gegen die Klassizisten, die ihn als Unform verwarfen, wie gegen die Naturalisten, die ihn als Unform priesen. Lessing sicherte künftig jeder neuen Formbewegung den Rückzug auf Shakespeare und gab dadurch einem neuen Klassizismus eine breitere Basis, einen kräftigeren Lebensboden als die früheren Klassizismen besessen. Für ein theoretisches Volk wie die Deutschen war es unschätzbarer Gewinn, wenn Shakespeare und

die Griechen nicht mehr unvereinbare Gegensätze, sondern zwei Verkörperungen desselben Prinzips bedeuteten. Ohne diese Synthese wäre weder die Iphigenie noch der Wallenstein denkbar: und diese Synthese ist Lessings Leistung. Wie durch seine Theorie hat er durch seine Praxis, durch seinen Blankvers dem Drama den Weg zu einem neuen gehobenen Stil offen gehalten. Will man in einem Satz zusammenfassen, was der geistige Gewinn von Lessings Dramaturgie und seinem eigenen Gebrauch davon war, über die theoretischen Neuerungen und praktischen Anregungen, über seine Ansichten wie über seine Reinigungen hinaus, so kann man sagen: er hat den Deutschen Mut zu Shakespeare gemacht und ihnen zugleich das gute Gewissen gegeben, von diesem Mut Gebrauch zu machen. Denn nicht bei den schwärmerischsten Geistern stand das entscheidende Wort, welches Tat ist, sondern bei dem kräftigsten und dabei lautersten. Die deutsche Jugend fühlte sich sicher, wo Lessing vorausgegangen war, wie auf keinem anderen Weg. Denn man wußte, der blieb nicht zurück und der führte nicht ins Bodenlose. Für die Deutschen ist Lessing der Kolumbus dieses neuen Weltteils Shakespeare, wenngleich anderen die Eroberung und anderen die Erforschung und Ausbeutung zufiel.

Getreu unserem Grundsatz die Tendenzen als Einheiten zu behandeln, haben wir die Tendenz die Lessing verkörpert erst bis zu ihrem Ende verfolgt, obwohl sich zwischen den Literaturbriefen und der Hamburger Dramaturgie und vollends zwischen der Hamburger Dramaturgie und dem Nathan, zum Teil durch die beiden theoretischen Werke beeinflußt, der große Umschwung vollzieht, der schon weit über Lessing selbst hinausführt. Wir haben von diesem Umschwung bisher nicht zu reden gehabt, weil Lessings Gedanken, in nuce bereits in den Literaturbriefen enthalten, sich ohne jeden äußeren Einfluß entwickeln konnten und entwickelt haben aus Lessing selbst heraus. Überhaupt war der große Kritiker nicht der Mann, sich beeinflussen zu lassen, wieviel er auch benutzte. Kenntnis zu nehmen von den Dingen und sich ihnen gegenüber zu stellen, kritisch und kampfbereit, das war seine Attitude. In seinen granitenen Geist drang nichts als umformendes Element ein, ehe er es einließ, nachdem er es erkannt hatte. Die ganze Bodmer-bewegung ging an ihm spurlos vorüber. Was die Schweizer zu Shakespeare hinzog, interessierte ihn nicht, und alle

die englischen Begeisterungs-worte über Shakespeare, vor allem Drydens, waren nicht dazu da, ihn zu überreden, sondern seinen Blick auf Shakespeare zu lenken. Wenn seine Worte über Shakespeare mit denen manches Engländers übereinstimmten, so war er auf seinem logischen Wege von selber dahin gekommen wohin diese ihre Liebe zu Shakespeare und die Blutsverwandtschaft geführt hatte. [Wem geistige Prozesse wichtiger sind für die Erkenntnis der Historie als die Resultate, der weiß wie viele verschiedene Wege zu den gleichen Resultaten führen und hütet sich von Beeinflussungen zu reden, ehe er die geistige Methode kennt die jeden zu seinem Resultat geführt hat. Erst wenn wir die kennen, wissen wir was eine bestimmte Form, Meinung oder Gebärde bei einem jeden ausdrückt, — wie z. B. das Zungenherausstrecken bei den Tibetanern eine Höflichkeit, bei uns eine Beleidigung ist, so kann derselbe Satz im Munde eines Lessing einen völlig anderen Wesenssinn haben als in dem eines Wieland, weil er, auf einem anderen Wege entstanden, ein anderes Naturell ausdrückt, eine andere Gesinnung verrät. Schon dies rechtfertigt die symbolische Betrachtung, und wenn die Philologie den Satz Si duo faciunt idem, non est idem mehr beherzigte, so käme sie aus der Parallelenjägerei wieder mehr zur Erforschung der Kräfte. Ich setze nirgends eine Beeinflussung voraus, wo der Autor kraft seines eigenen Lebensgesetzes zur selben Meinung, Form und Gebärde kommen mußte, und selbst wörtliche Übereinstimmungen bedeuten noch nichts.] Darum ist alles was zwischen den Literaturbriefen und der Hamburger Dramaturgie zu Shakespeares Lob gesagt und vor allem übersetzt wurde, Youngs Gedanken über die Originalwerke 1760, Homes Grundsätze der Kritik 1765, Wielands Shakespeare-übersetzung 1762—66, Gerstenbergs Briefe über Denkwürdigkeiten der Literatur, für Lessing bestenfalls Bestätigung seiner eigenen Anschauung gewesen. Dieses Jahrzehnt zwischen den Literaturbriefen und der Hamburger Dramaturgie, an dessen Ende bereits der Durchbruch zum Sturm und Drang sich ankündigte, ist überhaupt das entscheidende für das Eindringen Shakespeares gewesen. Am Anfang und am Ende stehen Lessings grundlegende Schriften, und in der Mitte die erste umfassende Übersetzung, die von Shakespeare zwar noch nicht den ganzen Eindruck, aber das erste Mal den mit dem Original nicht Vertrauten eine konkretere Anschauung ver-

mittelte. Dazu kommen die Verdeutschungen der wichtigsten englischen Stimmen über Shakespeare, worunter Youngs Urteil, aus einem vertieften Naturgefühl stammend, als Vorläufer der sentimentalen Epoche hervorragt, aber eben weil deren Stunde noch nicht gekommen war, höchstens dazu diente den Namen Shakespeares geläufiger zu machen, die Empfänglichkeit zu lockern und Lessings Sätze zu verstärken. Besonders die Lehre von der Originalkomposition lief auf Lessings Geniebegriff hinaus und wurde durch diesen überflüssig gemacht. Denn die Wirkung die Young hätte ausüben können wurde dann durch Lessing ausgeübt. So bleibt Youngs Urteil über Shakespeare, durch die Übersetzungsflut mit herübergeschwemmt, mehr ein Zeichen als eine Kraft der Zeit, ein Symptom daß die lange verschlafenen Lebenskräfte wieder ans Licht wollten und dafür nach Wegen und Breschen suchten. In Youngs Schrift sind völlig Lessingische Gedanken, selbst in der rationalistischen Beschränkung. »In Absicht auf die moralische Welt ist das Gewissen und in Absicht auf die Welt des Verstandes ist das Genie der Gott in uns.« »Das Genie kann uns in der Komposition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, wie das Gewissen uns im Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringt.« »Shakespeare gab uns einen Shakespeare und auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakespeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder und bei all seinen Fehlern dennoch ihnen gleich.« Das könnte in der Hamburger Dramaturgie stehen, doch erst dadurch daß solche Gedanken auch in der Dramaturgie standen, sind sie Gesetze geworden. So sind sie nur ein Zeichen neben vielen daß Shakespeare in der Luft lag. Die Atmosphäre war geschwängert mit Keimen eines neuen Lebens und viele hatten die Witterung und die Unruhe, das Suchen und Tasten, ehe einer das Wissen hatte: eben Lessing. Lessings Gedanken wuchsen auf in einer dumpferen Luft von Wünschen und Empfänglichkeiten und waren gleichsam der helle Blitz der aus diesem Gewölk hervorbrach: er hatte auch dies zur Voraussetzung, so sehr der Blitz verschieden ist von dem Gewölk.

# II: WIELAND

DER bedeutendste Repräsentant der Suchenden, Witternden, Angeregten und Empfänglichen war Wieland, durch seine Person und durch seine Leistung. Seine Stellung zu Shakespeare, sein Verdienst um Shakespeares Wiedereinführung wird bestimmt dadurch daß er unter unseren deutschen Autoren der aufnahmewillige und aufnahmebedürftige schlechthin ist. Wie bei Lessing die Vernunft Lebensdominante ist, so bei ihm die Empfänglichkeit der Sinne, die Empfindsamkeit: nicht im Sinne der Sentimentalität, sondern der Sensibilität. Aus diesem Grunde seines Wesens erklären sich seine Wandlungsfähigkeit und seine Widersprüche, die steten Schwankungen, die unbegreiflich bleiben, wenn man ihn nach seinem Ausgangspunkt als Gefühlsphantasten à la Klopstock oder nach seinem Endpunkt als Rationalisten beurteilt. Da er in seinem Leben immer nur den Eindrücken seiner Sinne nachgab, so war er Gefühlsmensch, wenn die stärksten ihm zugänglichen Eindrücke gefühlsmäßig geformt ihm entgegenkamen, und war Rationalist, sobald ihm die Vernunft in eindrucksvollen Formen begegnete. Eben darum fehlt es ihm an der einheitlichen Leidenschaft und der Fähigkeit Leidenschaft in anderen zu ergreifen und zu ertragen. So konnte er von demselben Autor hingerissen werden durch sinnliche Schönheiten und angeekelt durch sinnliche Roheiten. Er hatte unter den Deutschen damals den feinsten Sinn für Formen (nicht für Form als Prinzip). Darum konnte er Klopstock und Milton so gut genießen wie den Voltaire und Racine. Darum war er nie durch ein Prinzip behindert, etwas Wuchtiges oder Anmutiges, Zartes oder Kräftiges, Rundes oder Herbes, mochte es kommen woher es wollte, sofern es nur überhaupt für irgend einen Sinn gestaltet war, zu genießen und zu werten. Er ist unter den Begründern unserer Literatur am weitesten von jeder Art Dogmatik, Fanatismus und Prinzipienreiterei entfernt. Er allein machte aus seinen Erlebnissen und Liebhabereien, aus seinen Eindrücken und seinem Geschmack keine Prinzipienfragen, fühlte sich nicht als Vertreter, sondern als Genießer und Empfänger, band sich nicht an sein Talent und noch weniger an seine Leistungen, hatte keine unveräußerlichen Grundsätze, allerdings auch letzten Endes kein literarisches

Pflichtgefühl. Doch nur so ist das Wunder zu erklären, wie derselbe Mensch, der als Jüngling an Bodmers Pedantereien Gefallen fand und seraphisch schwelgte, als Mann den Voltaire überfaunte, sich die Sinne immer so frisch und wach halten konnte, um als Greis noch Kleists Macht zu erfahren. Nur weil er seinen Sinnen so nachgab, war er frei von Rechthaberei in Prinzipienfragen, frei von persönlicher Ranküne — man denke an sein Verhältnis zu Goethe — und wie wenig andere fähig jede verheißende Kraft zu schätzen, einerlei wohin sie tendierte, selbst bis in die Politik hinein mit einem klug-gefühligen Instinkt begabt für Kraft und Ohnmacht. Wie Lessing der scharfsinnigste, war er der feinsinnigste Kritiker seiner Zeit und nicht nur Kritiker, sondern Nachempfinder. Zu seiner Fähigkeit die sinnlichen Eindrücke aufzunehmen kam der Trieb sie produktiv wieder nach außen zu kehren. Er lebte vom Geformten und »umzuschaffen das Geschaffne« ist das Wesen seiner Produktion. Er bedurfte der Anregungen durch Geformtes, dieser erste Impressionist. So ist er der erste Übersetzer großen Stils in der neueren deutschen Literatur . . nicht nur wo er fremde Vorlagen verdeutscht — überall da wo er einen Eindruck erfahren hat und ihn produktiv machen möchte.

Weil er alles was auf ihn wirkte von den Griechen bis zu den Briten nachzuahmen versuchte, hatte er doch die Kontrolle nötig, wie weit seine Tragkraft und Verdauungskraft reichte, und dazu diente ihm die Vernunft: sie machte nicht, wie die Lessings, seine Gesetzlichkeit aus, hatte keine gesetzgebenden Rechte, suchte keine ewigen Normen, drang nicht ins Werden und Sollen ein, sondern beschränkte sich auf die Selbstkritik. Nie machte sein Tadel den Anspruch für andere bindend zu sein. Wo er verwarf und abstieß, ist es nur Zeichen wie weit er noch Eindrücke vertragen und verarbeiten konnte. Er ist weit weniger Rationalist als Lessing. Ein wirklicher Rationalist hätte bis zum Werther nicht mehr mitgekonnt — Lessing konnte nicht mit. Wenn Wieland die Cruditäten Shakespeares nicht mehr vertrug, so waren nicht die Bedenken des rationalistischen Ordnungsmenschen, noch weniger die des klassizistischen Hofmanns maßgebend, sondern sein verzärteltes Formempfinden: er war der Zärtling der das Furchtbare nicht verträgt, nicht der Kluge dem die Tiefe, nicht der Zivilisierte dem das Natürliche zuwider ist. Die Formfülle, die Lebensbreite und die Spiel-

fähigkeit suchte er, die Leidenschaft, die Erschütterung und das Grauen mied er. Wie er ablehnte was ihm formlos schien, so wollte er sich auch frei halten von allem was seinem Spieltrieb Fesseln anlegte, seine Empfänglichkeit hinderte oder vergewaltigte: schroffe Forderungen, straffe Bindungen und überströmende Fülle. In dem was ihm formlos und formhaft erschien war er freilich ein Kind des Rokoko: die Natur als Ganzes war ihm schlechthin maßlos und zuwider, und erst durch das Medium der klugen Vernunft konnte er ihre Gestaltungen wahrnehmen. Seine Empfindsamkeit ist ein Rationalismus der Sinne, eine rationell gelenkte Sinnlichkeit, und von den reinen Rationalisten unterscheidet ihn daß er sich der Vernunft zwar als eines unentbehrlichen Mittels bediente Welt und Kunst seiner Sinnlichkeit zugänglich zu machen, daß er jedoch niemals seine Sinnlichkeit von ihr vergewaltigen ließ, sie nie in den Dienst bloßer Vernunftzwecke stellte. Wenn Bodmer und Breitinger eine durchaus rationalistische Ästhetik erdachten, um das Wunderbare der Religion für die Dichtung zu retten, so nahm Wieland, dessen Sache im übrigen ästhetische Systeme nicht waren, die rationalistischen Formeln vom moralischen Endzweck und der Nachahmung einfach in Kauf, da sie ihn nicht hinderten seine Empfindsamkeit an mannigfachen Formen zu weiden und seinem Spieltrieb freien Raum ließen. »Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet, das Große, Schöne und Harmonische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen, sie in Handlungen nach dem Leben zu malen und den Menschen Bewunderung und Liebe für sie abzunötigen.« Das steht im Vorwort zu seiner Johanna Gray, das er unter dem Einfluß der Schweizer geschrieben hat. Diese Schweizer Ästhetik mit ihrer Spitze gegen den französischen Klassizismus, gegen die Regeln mußte ihm sympathisch sein, weil sie ihm jede Freiheit ließ. Zu den Regeln selbst hätte er sich nie bequemen mögen trotz aller Vernunft, weil sie ihn banden. Doch ebensowenig hätte er sich jemals Mühe gegeben über den Sinn der Regeln nachzudenken, wie es Lessing tat, sei es um sie zu begründen, sei es um sie zu widerlegen. Denn was lag ihm an den Normen auf denen Genießen und Schaffen beruhte, solange es ihm ermöglicht war zu genießen und zu schaffen wie seine Sinnlichkeit verlangte. Darum war ihm die Schweizer Ästhetik die bequemste, weil sie nichts forderte und sehr viel erlaubte, kein Gesetz

bringen wollte, sondern eins abschütteln, und er mußte sie nicht nur der Gottschedischen, sondern auch der Lessingischen vorziehen, die Gefühl und Sinnlichkeit, statt unter das mechanische Gesetz, unter die Herrschaft der souveränen Vernunft stellen wollte. Wielands stilvolle Läßlichkeit befand sich bei Lessings strengen Forderungen nicht so wohl als bei der Bodmerischen Theorie, der alles recht war, wenn die Religion nicht zu kurz kam. Der 63. Literaturbrief Lessings ist ein hübsches Zeugnis für den Gegensatz zwischen Lessings Strenge und Wielands bequemer Hingebung. Lessings Kriterium war überall die strenge Beziehung zwischen Mitteln und Zwecken, und gerade da versagte Wieland, solange er im Bann der Schweizer war. Er produzierte ohne Rücksicht auf den vorgestellten Endzweck und ließ sich beeindrucken, ohne sich Rechenschaft zu geben warum und mit welchem Recht.

Dies bestimmte in allen Phasen sein Verhältnis zu Shakespeare. Er ging von dem Eindruck aus den seine durch die Vernunft temperierte Sinnlichkeit empfing und blieb bei dem Eindruck stehen, ohne dahinter eine Norm zu suchen. So konnte er bequem die Folgerichtigkeit entbehren die Lessings Verhältnis zu Shakespeare bestimmte. Hatte Lessing überhaupt einmal die Vernunft in Shakespeare erkannt, so suchte er sie bis ins letzte Detail zu begründen, und der ganze Dichter ward ihm zur Verkörperung jenes Vernunftprinzips das ihn zu ihm geführt hatte. Alle Einzelheiten bezog er strikt auf das Ganze, auf den Mittelpunkt. Und da die Vernunft auf ewigen Gesetzen beruht, ist ein Verhältnis das auf ihr beruht auch nicht wandelbar. Von dem Augenblick an daß Lessing Shakespeare begriffen hatte, blieb er ihm treu, und alles was er an ihm fand diente ihm nur zur Bestätigung. Ganz anders Wieland: ohne eine feste Richte der Logik gab er sich den Eindrücken und Lehren hin die ihm von Tag zu Tag begegneten und gestattete sich jede Laune, jede Stimmung, kam ohne eine starre Ästhetik aus, und man konnte bei ihm von einer Entwicklung der Kunstanschauung nicht in dem Sinn reden daß er aus einem ursprünglichen Keim sie herausgebildet: vielmehr waren seine Einsichten wie seine Ansichten, seine Muster und seine Übungen immer abhängig von dem Stärksten was ihm in den Weg kam. So konnte er Shakespeare heute vergöttern und morgen benörgeln, und seine Einzeleindrücke auf ein Grundprinzip

zurückzuführen kam ihm nicht in den Sinn. Er behielt sich die unbedingte Freiheit vor, und wie er der erste war der Shakespeare weder verdammen noch rechtfertigen wollte um eines Gesetzes willen, so wandte er ihm gegenüber als erster eine Eigenschaft an welche durch Wieland in der deutschen Literatur kunstfähig wurde: die Laune.

Man kann sich bei Wieland besonders gut den doppelten Sinn dieses Wortes klarmachen: Laune ist einmal willkürliches Spiel mit den Dingen und dann überlegene Heiterkeit. Wieland besaß Laune als Betrachter: er wollte die Dinge frei und heiter ansehen, sich nicht verpflichten, nicht verantwortlich sein. Und er besaß Laune als Schaffender: er wollte spielen können, vertauschen können, sich ergötzen, ohne gesetzliche Widerstände von außen und ohne schweres Gepäck von innen wie Leidenschaften und Schicksale. Als Betrachter wollte er jedes einzelne Schöne bewundern und sich rühren lassen, ohne sich auf das Ganze einzuschwören, ohne sich festzulegen. Als Schaffender wollte er formen wonach ihm jeweils der Sinn stand, ohne sich dadurch das Gegenteil zu verbieten. Geschmäckler, lehnte er im Ästhetischen das Prinzip ab, Opportunist, im Politischen das Programm, Sanguiniker, im Sittlichen und Religiösen den Fanatismus sowohl der Frömmler wie der Aufklärer strenger Observanz, Empiriker, in der Philosophie das System. Keiner Partei angehörig, war er imstande an allen Parteimännern etwas zu finden, und wie kein anderer geboren, Einzelheiten zu sehen, auszuwählen, den Geschmack, der bisher über den Prinzipien nicht zu Wort gekommen war, in seine Rechte einzusetzen — er, eine Biene die aus allen Kelchen Honig sog.

So kam er zu Shakespeare auf dem Weg über die starken und zarten Einzeldinge die er in ihm fand. Einzelheiten zu sehen war er da, sich mit ihnen abzugeben ohne Rücksicht auf den Zusammenhang war seine spezifische Fähigkeit. Wenn er sich mit Shakespeare eingehend beschäftigte, so geschah dies nicht, um einem neuen Prinzip Rückhalt zu verschaffen, einem Programm zum Sieg zu verhelfen, sondern weil ihm eben dieser besondere Shakespeare Freude machte. Seine Beschäftigung mit Shakespeare konnte also nicht dogmatisch-theoretische Ziele haben, wie die Lessings, oder programmatisch-apologetische wie die der Schweizer, sondern nur individuell genießerische Anwendung seiner Laune sein. Für Lessing war Shakespeare der Anlaß einer neuen

Ästhetik — und das Denkmal das Lessing ihm errichtete war eine Dramaturgie. Für Wieland war Shakespeare die Quelle dichterisch-sinnlicher Anregungen — und das Denkmal das er ihm errichtete war eine Übersetzung. Shakespeares Einwirkung auf Lessing müssen wir in seinen theoretischen Schriften suchen, Shakespeares Einwirkung auf Wieland mußte naturgemäß durch die Sinnlichkeit bestimmt werden, sich also in Produktion und Reproduktion geltend machen, während seine theoretischen Äußerungen höchstens als Spiegelung seiner jeweiligen Stimmungen zu verwerten sind. Die Art wie Lessing zu Shakespeare kam ist für sein ganzes Verhältnis zu ihm sehr wichtig, und sinnbildlich, weil sie Ausdruck einer logischen Notwendigkeit ist. Schritt für Schritt gelangte Lessing zur Entdeckung Shakespeares, geführt von seiner Vernunft, die als ein Instinkt wirkte. Die historische Entwicklung Lessings läuft parallel mit seiner logischen. Bei Wieland ist der historische Weg zu Shakespeare gleichgültig, nur dem Biographen interessant. Ob er ihn früher oder später kennen lernte, es hätte sein Verhältnis zu Shakespeare nicht wesentlich bestimmt. Man kann wohl auch sagen daß Lessing Shakespeare gefunden hat, weil er das suchte was er in Shakespeare finden mußte. Wieland kam zufällig auf Shakespeare und war dann sehr erfreut über den Fund. Aber er hätte nichts vermißt in seinem Leben, wenn er ihn nicht gefunden hätte. Für Wieland war Shakespeare einer unter anderen Glücksfällen, für Lessing war er eine seelische, ja eine logische Forderung. Lessings Urteile über Shakespeare sind Resultate tiefer Überlegung, Endpunkte, Schlüsse, unumstößliche Behauptungen, die er aus ihm unumstößlichen Voraussetzungen bewies. Wielands Urteile über Shakespeare sind Niederschläge von Stimmungen oder von persönlichen Zwecken (so besonders seine Verteidigung Shakespeares als moralischen Dichters). So erklären sich die Widersprüche. Auch hier sei man eingedenk daß ein Urteil im Munde Wielands etwas ganz anderes besagt als ein fast wörtlich gleiches im Munde Lessings. Daß Wieland für den Ausdruck seiner Bewunderung, besonders in seiner ersten Zeit, sich der Formeln bediente welche die zeitgenössische Ästhetik unter deren Eindruck er jeweils stand anwandte, ist nur bezeichnend für seinen Opportunismus, der sich die Mühe nicht gab für Theorien sich eigens eine neue Terminologie zu schaffen. Wielands Urteile tragen immer die Spur seiner

letzten Lektüre an sich oder seines gegenwärtigen Umgangs, während Lessing nicht ruht, bis jeder Gedanke vor dem Forum seiner Vernunft bestehen kann und so zugespitzt ist, daß er den Zweck trifft.

Wir meinen Bodmers Tonfall zu hören, wenn Wieland mit dem Magister Ring von Shakespeare schwatzt, »der der Engländer Bewunderung bleiben werde, ohnerachtet er manchmal gigantische Vorstellungen hat und alle Teufel aus der Hölle aufs Theater bringt«, Lesefrüchte aus Pope sind es, wenn er schreibt: »Die Natur war die einzige Quelle, woraus er schöpfte,« oder »die größten Bewunderer des Shakespeare müssen zugeben, daß er bei diesen ungemeinen Vorzügen beinahe ebensoviele Fehler hat, die durch den Kontrast, den sie mit den Schönheiten machen, desto größer werden.« Manchmal treibt ihn die Opposition gegen eine Lektüre unter dem unmittelbaren Eindruck Shakespeares zu gesteigerten Ausdrücken der Bewunderung. Der Widerspruch gegen Voltaire hat seinem Enthusiasmus die Zunge gelöst in jenem Brief an Zimmermann: »Voltaire s'est dégradé par beaucoup de choses dans mes yeux. Entre autre par sa manière impertinente de parler de Shakespear. Vous connoissez sans doute cet homme extraordinaire par ses ouvrages. Je l'aime avec toutes ses fautes. Il est presque unique à peindre d'après la nature les hommes, les moeurs, les passions; il a le talent précieux d'embellir la nature sans lui faire perdre ses proportions. Sa fécondité est inépuisable. Il paroit n'avoir jamais étudié que la nature seule. Il est tantôt le Michel-Ange, tantôt le Corrège des poëtes. Où trouver plus de conceptions hardies et pourtant justes, de pensées nouvelles, belles, sublimes, frappantes, et d'expressions vives, heureuses, animées, que dans les ouvrages de ce génie incomparable? Malheur à celui qui souhaite de la régularité à un génie d'un tel ordre, et qui ferme les yeux ou qui n'a pas des yeux pour sentir ses beautés uniquement parce que il n'a pas celle que la pièce la plus détestable de Pradon a dans un degré plus éminent que le Cid«.

In diesem Stimmungsausbruch vernehmen wir, hervorgelockt durch bestimmte Gegenmeinungen Voltaires, abgesehen von dem Lob der Shakespearischen Fülle und Fruchtbarkeit, die die Klassizisten selbst nicht leugneten, und dem Lob der Wahrheit und Naturnachahmung, die von den Schweizern schon betont, bei den Engländern stehende

Redensart war, doch Wielands eigene Stimme und seinen eigenen Geschmack an zwei Stellen – springende Punkte seines Verhältnisses zu Shakespeare, die eine: »Il a le talent d'embellir la nature sans lui faire perdre ses proportions«. Der ganze Wieland steht darin .. das was ihn mit den Franzosen verbindet und das was ihn an Shakespeare entzückt: das Bedürfnis nach gefälligen Formen und die Empfänglichkeit für große Natur. Gewiß dachte er dabei an die Lustspiele, an die südlichen Stücke, an die Feenmärchen, vielleicht Caesar, eher als an Hamlet, Lear, Macbeth. Wieland wollte die Natur in ihrer eindrucksvollen Größe, aber er wollte sie »schön« d. h. in runden faßlichen Formen, deren die Empfindsamkeit sich bemächtigen konnte, ohne erdrückt zu werden. Er wollte erhoben werden, bewundern, erweitert werden, ohne doch die Freiheit des Spiels, den Überblick, die Laune sich verkümmern zu lassen. Das fand er bei Shakespeare – gewiß nicht bei dem ganzen, und es käme darauf an nach Lektüre welches Stücks er jenen Brief geschrieben. Die andere Stelle kündigt den Übersetzer an, den Sprachgenießer, dem es Freude macht sich in Einzelheiten zu vertiefen, nachzuschmecken: »de pensées nouvelles, belles, sublimes, frappantes, et d'expressions vives, heureuses, animées«. Das ist jener Kult der »Schönheiten« Shakespeares, das Schnalzen und Wählen, das durch die Schweizer vorbereitet war (wenngleich mehr durch ihre Praxis des Plünderns von Einzelheiten als durch ihre Theorie, die auch eine Bausch- und Bogen-theorie war). Dem strengen und keuschen Sinn Lessings hätte es widerstanden Einzelheiten aus Shakespeare herauszupicken, es sei denn, um damit etwas für das Ganze zu beweisen. Doch hier ist ein sensualistischer Shakespeare-kult, der an die schönen Stellen anknüpft und sich damit das Recht nimmt an den häßlichen zu mäkeln. In dieser Gesinnung, die mit den Begriffen »schön« und »häßlich« operierte, ohne sie auf ihren Grund zurückzuführen, die ihre Laune zur Richterin über die Natur und die Kunst setzte, die Kunst als ein Genußmittel ansah, war etwas das Lessing zuwider sein mußte. Und Lessing fand Anlaß diese Gesinnung Wielands selbst auf ihren Grund zu untersuchen, als Wieland in seinem Agathon Shakespeares Unregelmäßigkeiten zugleich verteidigte und bemäkelte »als natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens«. Jene Agathon-stelle enthält auch eine launige Verteidigung der Ver-

mischung von Komik und Tragik. Gerade diese läßliche Verteidigung der Naturnachahmung à tout prix, die Freude am Durcheinander, an der Mannigfaltigkeit der Lebensbreite, forderte Lessing heraus die Rechte der Kunst gegenüber der Natur abzugrenzen. Gegen Wielands Läßlichkeit und laxen Impressionismus, der die Natur und die Schönheit genießen will, ohne sich über beide klar zu sein, richtet es sich wenn Lessing auf die unübersteigbaren Schranken zwischen Natur und Kunst hinweist (Hamb. Dramaturgie 70. St.). Lessing wollte die Gesetze finden auf Grund deren ein Bewunderer der Griechen ein Bewunderer Shakespeares sein müsse. Wieland wollte beide bewundern können, ohne sich zu verpflichten. Wichtiger als das Gesetz war ihm die Freiheit, und Natur und Schönheit, Griechen und Shakespeare waren ihm nur zwei verschiedene Quellen des Genusses, des Enthusiasmus und des Erstaunens, Komplexe schöner Einzelheiten, die er sich aussuchte. Das produktive Zeichen dieser Gesinnung ist seine Shakespeare-übersetzung.

Es ist nicht unsere Aufgabe die äußere Biographie dieses Werkes zu schreiben (zumal wir hierfür einfach auf die treffliche Studie von Ernst Stadler, Wielands Shakespeare, Straßburg 1910, verweisen können). Uns geht nur an was es als Ganzes für die Wirkung Shakespeares bedeutet und welchen Instinkten es seine Entstehung und Artung verdankt, welche Tendenzen des deutschen Geistes darin zum Ausdruck kommen. Auch hier ist alles Frucht und alles Same, und der Zweck des Autors ist wiederum nur ein Mittel der Zeit um sich auszudrücken, die Wirkungen werden wieder Zwecke. Daß Wieland gerade sich an die Übersetzung der Shakespeare-dramen machte, hat — abgesehen von den Zwecken persönlichen Ehrgeizes und persönlichen Anregungen — seinen tiefsten Grund darin daß die Zeit reif war, und daß ein Mann kommen mußte der mit einer universellen Empfänglichkeit die Leichtigkeit des Sprechens und Arbeitens und den Mangel an Verantwortungsgefühl verband. Traf solch ein Moment und solch ein Mann zusammen, so konnte die Übersetzung entstehen. Wie es dahin kam daß der deutsche Geist nach einem deutschen Shakespeare hungerte, haben wir seit Gottsched verfolgt. Daß einzelne Versuche gewagt wurden seit Borck und dem Baseler Romeo-übersetzer, neuerdings durch Mendelssohn und Ebert, war bei dem Enthusias-

mus für alles Englische, den Bodmer und dann Lessing entzündet, ebenso verständlich wie daß an die ernsthafte Übersetzung des ganzen Riesenwerkes sich keiner wagte: der gründlichste Kenner Shakespeares, Lessing, deshalb nicht, weil er die Größe der Aufgabe ganz erkannte, die minder gründlichen nicht, weil sie Shakespeare nicht genug liebten, um ihm eine solche Arbeit trotz etwaigen Erfolgs zu widmen. So blieb sie demjenigen Autor vorbehalten der Shakespeare in Bausch und Bogen liebte, im einzelnen kannte und nachschmeckte, der sich die schriftstellerische Gewandtheit zutrauen durfte und dabei von der Pflicht die er übernahm, von der Verantwortung höchstens die Schwierigkeit fühlte, nicht die Schwere. Als Sanguiniker ging er an die Aufgabe heran, als Sanguiniker ließ er sie liegen, als Sanguiniker suchte er sie durchzuführen — ein »literarisches Abenteuer«, wie er selbst empfand. Daß er gegenüber Shakespeare selbst eine Verpflichtung habe kam ihm wohl ins Bewußtsein, aber nicht eigentlich ins Gefühl. Bei der Wertung seiner Arbeit ist zu unterscheiden zwischen dem was von Shakespeares Werk er aus äußerlich biographischen Gründen nicht genau wiedergeben konnte und dem was er absichtlich änderte oder wegließ. Nur in dem letzteren ist Ausdruck des Zeitgeistes oder des Individuums das sich zum Organe des Zeitgeistes gemacht hatte. Wir ziehen also von vorn herein die Schnitzer nicht in Betracht die er aus Mangel an lexikalischen Hilfsmitteln oder aus Flüchtigkeit begangen: die zahlreichen Verwechslungen usw. Dagegen seine Formgebung, seine absichtlichen Auslassungen, Umbiegungen und Anmerkungen geben uns die Grenze seiner Empfänglichkeit an und seine Konzession an den Zeitgeschmack. Nicht immer wird man reinlich scheiden können wo Wieland bewußt der Zeit entgegenkam, wo er selbst übereinstimmte mit der Zeit. Doch dürfen wir annehmen daß Wieland mit gutem Gewissen Shakespeare dem Geschmack der Zeit annähert. A. W. Schlegel z. B. milderte manchmal Stellen die er selbst nicht mißbilligte deshalb, weil er dem Publikum den Geschmack an Shakespeare nicht verleiden wollte und er dies noch nicht für reif genug hielt. Schlegels Übersetzung war eben kein »literarisches Abenteuer«, sondern ein bewußter Teil des großen Feldzuges den die Romantik für die Poesie führte, eine Tat der Zweckmäßigkeit, unternommen mit dem Selbst-, Pflicht- und Verantwortungsgefühl eines Mandatars von Shakespeare.

Bei Wieland nichts dergleichen. Unbedenklich zog er seinen Geschmack und das Publikum das er vor Augen hatte dem Autor vor. Wo er dem Publikum entgegenkam, geschah es nicht um des Autors willen, sondern um des Publikums willen. Wenn Schlegel Shakespeare-stellen schwächte oder wegließ, so war dies ein stillschweigendes Geständnis daß das Publikum zu dumm dafür sei. Wenn Wieland wegläßt oder kommentiert — man lese seine Anmerkungen — so gibt er immer zu, daß Shakespeare hier zu schlecht sei für das Publikum. Wielands Übersetzung geht vom Publikum aus, die Schlegels vom Dichter. Das Urteil Goethes über Wielands Verdeutschung als »parodistisch« trifft das richtige und könnte nicht besser formuliert werden: »eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eignem Sinne wieder darzustellen bemüht.«

Wenn nun Wielands eigener theoretischer Ehrgeiz allerdings darauf ausging das Wesentliche jedes Autors zu treffen, wenn er andererseits einsah daß jeder Autor »auf seine eigene Art übersetzt werden müßte«, so löst sich der Widerspruch zwischen seiner Theorie und seiner Praxis auf in seinem Begriff von Form. Wie sich alle negativen Fehler seiner Shakespeare-übersetzung auf seine Flüchtigkeit zurückführen lassen oder auf seinen Mangel an Hilfsmitteln, so alle positiven und symbolisch bedeutsamen auf seinen noch ganz rationalistischen Formbegriff. Form ist für ihn noch immer das was das zweckmäßig verfahrende Bewußtsein aus bestimmten Inhalten macht. Form und Inhalt, Kunst und Natur sind für ihn geläufige Gegenüberstellungen, und schon Lessing verwies ihm ja von einer »Verschönerung« der Natur zu reden gegenüber einer »getreuen Nachahmung«. Gelegentlich seiner Shakespeare-übersetzung enthüllt Wieland nun: daß er in Shakespeare manchmal die Form, öfter die Natur genoß, daß ihm Shakespeares Form zufällig, sein Inhalt wesentlich sei. Shakespeares Dramen sind ihm im Grund geistreiche Impromptus, er fand darin einen Haufen herrlicher Einzelheiten (»gesunde Vernunft«, »gutes Herz«, »Humanität«, »tugendhafte und edle Gesinnung«, »lehrreiche, praktische Bemühungen«, »Modelle und Exemplaria morum vitaeque«). Um dieser natürlichen Einzelheiten willen übersetzte er Shakespeare und nahm die Form, die ihn oft verführte, oft empörte, in Kauf. Form war für ihn ein zufälliges Gewand der Gedanken, Wahrheiten, Empfindungen. Diese

Auffassung der Form, vereinigt mit Wielands Läßlichkeit, genügte ihm um auf die Wiedergabe Shakespeares in Versen zu verzichten.

Freilich hatte der Sanguiniker anfangs gewagt auch die »äußere Form« des Originals wiederzugeben und im ersten Stück der Übersetzung, im St. Johannisnachtstraum, hat er sich in Blankversen versucht. Dann ließ er es bleiben, weil die Anforderungen an seine Hingabe zu groß wurden. Im übrigen ist zwischen den Blankversen von Wielands Johannisnachtstraum und der Prosa der anderen Übertragungen kein wesentlicherer Unterschied als zwischen Lessings Versen und Lessings Prosa. Auch Wielands Verse sind nur metrisch abgeteilt, nicht von innen heraus geborener Rhythmus. Doch waren Shakespeares Inhalte nicht zu verderben, und an einigen Stellen ergibt sich ungezwungen der leichte und volle Fluß. Das Rüpelsstück in grotesken holprigen Alexandrinern zu übersetzen war ein kluger Einfall und machte aus der Not eine Tugend. Überhaupt sind Wieland alle die Stellen, auch in Prosa, am besten gelungen die Shakespeares Laune und Spiel wiedergeben, wo Shakespeares Vers geboren ist nicht aus der inneren Erschütterung, sondern dem heiter bewegten Spiel des überlegenen Geistes mit Dingen der Welt. Selbst die lyrischen Einlagen hat Wieland mit mehr Anmut und Stil getroffen als irgend eine tragische Stelle.

Die Ungleichheit der Übersetzung in sich erklärt sich nicht nur aus Wielands Sanguinismus, der bald sklavisch dem Original folgte, bald es willkürlich entstellte, einmal mit unbefangener Leichtigkeit den lebendigen Ton traf, dann wieder mürrisch und ängstlich sich mit Anglizismen behalf und feierliche und bewegte Stellen steif und ungelenk wiedergab. Man weiß daß er mit Feuer an die Arbeit heranging und mit wachsendem Widerwillen, der sich von der Arbeit auf den Gegenstand der Arbeit übertrug, sie weiterschob und schließlich liegen ließ. Man weiß daß er Shakespeare nicht als einen Autor übertrug, sondern als einen Komplex von Stellen. Doch die Ungleichheit hat noch einen tieferen Grund. Wielands Temperament würde nur erklären warum einiges besser, einiges schlechter ist, aber nicht, warum der Gesamtton verfehlt ist, während einzelne Stellen ein Bestimmtes der Shakespeareschen Atmosphäre wiedergeben. Alle Tragödien und Historien sind fast völlig verfälscht, die Feenstücke und Lustspiele,

trotzdem sie mit dem Vers ihrer Flügel beraubt sind, haben irgend etwas von Shakespeares Schauer und Zauber der deutschen Literatur angeeignet. Die Erklärung dafür liegt nicht in Wielands gutem oder trägem Willen, sondern in dem Zustand der Sprache deren er sich zu bedienen hatte, in der persönlichen Sphäre seines Spracherlebens. Dieselbe Antwort die man bereits auf die Frage nach dem Grund der Verstümmelung Shakespeares durch die Komödianten im 17. Jahrhundert zu geben hatte, daß das Erlebnis, welches erst die Sprache schafft, nicht vorhanden war, muß auf dieser höheren Stufe wiederholt werden. Was nicht erlebt worden ist dafür können wohl die Worte, die aus der Geschichte überlieferten Inhalte gefunden werden, aber niemals der Ton, der Rhythmus. Nicht was die Vernunft vom Leben weiß, die Erfahrung aus der Geschichte über das Leben gelernt hat, formt die Sprache, sondern nur das von Vernunft und Erfahrung manchmal bedingte, aber niemals erschaffene Leben selbst. Die deutsche Sprache hatte nun seit Opitz manches zugelernt, nicht nur neuen Wortschatz, (die Zufügung bloßen Stoffs ist immer sekundär, ein neuer Stil wird dadurch nicht konstituiert) sondern auch Satzfolgen, Tonfälle, rhythmische Bewegungen als Ausdruck des Geselligen, Anmutigen, Zierlichen und Klugen, Innigen und Sinnigen. Durch Klopstock war sie zum Ausdruck religiöser Wallung und Erhebung gereift, und Lessing hatte ihr alle Nuancen der geistigen Leidenschaft, der leidenschaftlichen Vernunft entlocken können, die mit ihm ins deutsche Geistesleben einzog. Mit den neuen Formen, nicht mit den neuen Gedanken beginnen die Epochen der Literatur: darum bedeuten alle antirationalistischen Ideen wenig, solange sie noch in den Wendungen und Tönen des Rationalismus vorgetragen werden: Bodmer und Breitinger haben andere Meinungen als Gottsched, aber kaum ein neues Erlebnis. Klopstock ist Sprachschöpfer und bringt aus seinem neuen Erlebnis auch für den deutschen Geist ein neues Sprachorgan. Lessing, in seinen Meinungen oft rationaler als die Schweizer, ist schon durch den Ton in dem er sie vorträgt der Beginner einer neuen Zeit, der Bringer einer neuen Geste. Was konnte nun damals von Shakespeare — nicht begriffen, sondern erlebt werden, also sprachlichen Ausdruck finden? Denn es ist ein anderes: einen Autor verstehen, anerkennen, historisch begreifen, ein anderes: ihn erleben. Da Shakespeare alle Elemente des Geistes

und Lebens enthielt, konnte man ihn von jeder beliebigen Seite fassen und würdigen. Shakespeares Vernunft, Weltkenntnis und Sachfülle hatte man entdeckt, seine Inhalte legitimiert, seine Methode des Darstellens begrüßt, ihn als Genie gefeiert, weil er die Mittel zur Erreichung der dichterischen Zwecke, die immer noch auf Vernunft und Moral zurückführten, beherrschte. Als Sachkomplex, als Gedankenkomplex, als Welt von Einzelinhalten, als großen Geist hatte man ihn bewundert, bekämpft, gerechtfertigt, begriffen, nachgeahmt, gedeutet. Doch niemand hatte ihn als dichterischen, d. h. sprachlichen Komplex begriffen, als rhythmischen Ausdruck des Gesamtlebens. Alles was man an seiner Sprache gelobt oder getadelt hatte, bezog sich nur auf die Kraft der Gleichnisse oder auf ihre Rohheit, auf seine Fähigkeit des Schilderns, kurz auf ihre Inhalte. Niemand kam darauf, das bewegte Leben selbst darin zu suchen oder zu spüren. Man hatte sie als Mittel, statt als Ausdruck und Form des seelischen Erlebens genommen, und dahin war weder Lessing noch die begeisterten englischen Verehrer gelangt: die Sprache Shakespeares, die dichterische Sprache überhaupt als das anzusehen wodurch aus einem weisen Weltmann und moralischen Schriftsteller erst ein Dichter wird.

Solange Shakespeare nur theoretisc heingeführt wurde, genügte es zur richtigen, wenn auch nicht umfassenden Einsicht, daß man ihn von irgend einer seiner vielen Seiten, menschlich oder philosophisch, moralisch oder dramaturgisch, folgerichtig erforschte. Aber dem Übersetzer durfte das nicht genügen, wenn er erfolgreich mit dem fremden Genius ringen wollte. Er mußte in das sprachliche Erlebnis Shakespeares eindringen und Shakespeares Inhalte als Sprache erleben. Wieland war es damals überhaupt nur in beschränktem Umfange möglich, von seinem eigenen Erleben aus Shakespeares entscheidende Klänge zu vernehmen und den Ton zu finden um sie in seiner Sprache nachzubilden. Was er selbst über Form und Sprache dachte ist mehr eine Folge seines Könnens und Müssens als daß es sein Können und Müssen bestimmt hätte — wie wir auch seine ärgerlichen Anmerkungen zu Shakespeare (zum Teil in einer völlig Gottschedischen Terminologie gehalten und seinem Gesamturteil über Shakespeare widersprechend) nicht als die Ursache dieser Fehler ansehen, sondern als Mittel um diese Fehler zu rechtfertigen. Bei Stimmungsmenschen

sind die Urteile Folgen des Tuns, nur bei Vernunftmenschen Ursachen oder Gründe. Wenn Wieland Form und Sprache bei Shakespeare für Hülle und Zufall nahm, sich darüber beschwerte wie schlecht durchgearbeitet, steif, schwülstig und schielend sie oft sei, so dachte er dabei wesentlich an die klassischen Dichter, bei denen der Vers im Versmaß aufging, wo er den Gehalt in ein gegebenes Gefäß gegossen fand, keinen Tropfen überquellend. Zugleich aber verriet er damit daß ihm Verssprache als Bewegung der Seele, als gefäße-schaffende Kraft unverständlich blieb. Er nahm Shakespeares Werk als eine Summe von Einzelheiten, Stück für Stück, Szene für Szene, Rede für Rede, Vers für Vers — Impromptus deren seelisches Zentrum er nicht aufsuchte. Jeder Übersetzer müßte bei Shakespeare zuerst dies wissen: daß alles vom inneren Zentrum aus glühend herausgetrieben wird, daß Charaktere und Schicksale usw. alles nur die Entfaltungen, die Akte dieser Zentralkraft sind, daß Shakespeares Bilder und Gleichnisse und die ganze scheinbare Oberfläche seines Werks ebenso Akte dieser Kraft sind, Bewegungen der Phantasie, nicht aneinandergereihte und gesondert zu betrachtende Gemälde. Wer dies fühlt dem wird auch das krasseste und roheste Wort Shakespeares noch erträglich, ja notwendig sein, einmal, weil es nicht gemächlich, zur Beschauung, zur Verdeutlichung, als Farbenfleck hingesetzt ist, sondern schwingt und die Phantasie in Schwingung bringt (ebenso wie eine Linie nicht nur einen Raum füllt, sondern eine Richtung gibt), sodann, weil es nicht in seiner isolierten Krassheit auf die Sinne fällt, sondern in dem ganzen Komplex geistiger Bewegung und Tat seine eigene, bestimmte Funktion hat (wie uns jeder abgeschnittene Körperteil Ekel weckt, während der ganze Körper mit diesem Körperteil unser Entzücken erregen kann). Bei Shakespeare drückt (wie bei dem echten bildenden Künstler jede Linie, jede Farbe) tätig und bewegend jeder Vers, jedes Wort zugleich seine besondere Funktion und seine Beziehung zum Ganzen aus. Wer Shakespeare jemals als Ganzes begriffen oder erlebt hat wird ungern einzelne Fehler zugeben. Und daß dies Ganze nicht einmal sein dichterisches Ganze zu sein braucht, daß schon der Einblick in ihn als ein Vernunftganzes genügt, zeigt Lessing, der sich getraute Shakespeares sogenannte Fehler jedesmal zu rechtfertigen.

Doch gerade der Impressionist Wieland mußte sich, da er an Einzel-

heiten hängen blieb und von außen nach innen übersetzte, von Fall zu Fall an Fehlern stoßen. Seine Anmerkungen sind nur Stoßseufzer dessen der den Zusammenhang und also den Sinn nicht einsieht und dort wo er keine Einzelheiten erlebt eine Menge wüster und toter Stellen findet. Was Wieland aber wüst, tot, leer, sinnlos fand das ließ er entweder weg oder gab es leblos und lieblos wieder. Man hat jene Anmerkungen und das darin bekundete Unverständnis für bloßen Rationalismus gehalten, verführt durch die Verwandtschaft der verwerfenden Ausdrücke mit denen der Gottschedianer. Doch wenn Wieland Gleichnisse abschwächte oder wegließ (immer abgesehen von solchen die er aus Bequemlichkeit oder Schlamperei unterdrückte), wenn er Shakespeares Reime als künstlich und geschraubt denunzierte, wenn er sich über geschmacklose, rohe, aberwitzige Ausdrücke beklagte: so werden wir, bei näherem Vergleich der Stellen die er billigte und die er rügte, wo er sich als Dolmetsch glatt und unbefangen bewegte und wo er strauchelte oder geziert, steif und unsicher wurde, erkennen daß er auch hier nicht als prinzipieller Rationalist, als amusischer Geist, als Freund der Regeln an Shakespeare Anstoß nahm, daß er nicht deshalb von außen nach innen übersetzte, weil er nur Begriffe und Zwecke gelten ließ: sondern deshalb, weil seine Sensibilität allein an Shakespeare arbeitete, sie allein auf Shakespeare reagierte, und weil diese Sensibilität nur für bestimmte Elemente Shakespeares zugänglich war. Wo Wieland versagte, wo er nicht erleben konnte, war es nicht seine Vernunft, die rebellierte, sondern seine Nerven. Wer Shakespeare als ein Ganzes von Vernunft nahm, wie Lessing, wer in ihm ein geistiges Prinzip walten sah, konnte ihn eher in Bausch und Bogen vertragen als der Empfindsame der nur die Einzelheiten zu sich nahm. Also nicht ein der Sinnlichkeit, dem eigentlich Dichterischen an sich entgegengesetztes Prinzip hat Wielands schiefe Stellung zu Shakespeare bestimmt und seiner Übersetzung geschadet, sondern eine nur auf begrenzte Dinge günstig reagierende Sinnlichkeit, ein Erleben das nur eine bestimmte Sphäre Shakespeares verarbeiten konnte, anderes abstieß. Und wie allein für diesen bestimmten Teil der Shakespeareschen Sphäre Wieland ein Erleben hatte, d. h. Organe des Aufnehmens, so hatte er auch nur für diese Teile Organe des Wiedergebens, d. h. Sprache. Damit aber hat Wieland ein neues Element in die Sprache

gebracht, ist an Shakespeare zum Spracherweiterer geworden und hat — wie den deutschen Geist um einen neuen Inhalt des Erlebens — so die deutsche Sprache um eine neue Nuance des Ausdrucks für dies Erleben bereichert.

Wenn wir Shakespeares sprachliche Welt unter dem Bilde einer Kugel sehen, worin vom innersten Herzen die Sprachkräfte ausstrahlen, so werden wir dem Zentrum zunächst die Sphäre der eigentlichen Leidenschaft, der Tragödien finden, wo die Sprache noch ganz glüht, wallt und zittert von der innersten Erschütterung des Werdens: das ist die Sprache des Hamlet und des Othello, des Macbeth und Coriolanus, des Lear und Antonius, der Sonette. Dieser zentralen Schicht, der Shakespeare heute seinen höchsten Ruhm dankt, vorgelagert ist die welche wir die rhetorische nennen möchten. Immer noch angestrahlt und gespeist von den Gluten der Mitte, aber schon gelockert und mehr gemischt mit Elementen die nicht Shakespeares Erschütterung angehören, sondern den Sprachkonventionen der Zeit, freilich auch sie völlig umgeschmolzen und verarbeitet in dem Shakespeareschen Pathos, zum Shakespeareschen Rhythmus gezwungen: die Hauptzeugnisse dieser Schicht sind die Historien. Die äußerste, gewissermaßen schon abgekühlte, minder kernhafte, lockerste, spielende, flimmernde Schicht bildet die Diktion der Komödien, die wohl noch immer das innere Feuer ahnen läßt, aber nur in leichten, lichten Schwingungen, in farbige Luft verwandelt. (Natürlich sind diese Sphären nicht so genau stofflich getrennt, in den meisten Stücken finden sich alle drei Schichten.)

Von den drei dichterischen Sphären Shakespeares die sich sprachlich äußerten war dem Empfinden Wielands eine einzige zugänglich, die oberste, dünnste, die Sphäre der Laune, des Spiels, der Romantik. In sie drang er ein, sie zu erleben war er vorbereitet einmal durch sein eigenes, spielendes, launisches Temperament und dann durch die Theorie der Schweizer, von denen er herkam, die Ästhetik des »Wunderbaren«, die sich wesentlich auf die romantischen Stücke bezog. Der Sturm und der Sommernachtstraum waren die Lieblingsstücke der Schweizer, und es ist kein Zufall daß es auch die beiden ersten Stücke sind die Wieland übersetzte — den Sturm schon als Theaterdirektor in Biberach, ehe er an die Übersetzung des Gesamt-Shakespeare ging.

[Das erste Stück jeder Übersetzung die aus einem geistigen Interesse hervorgegangen ist und literarische Ansprüche macht gibt fast immer den Hinweis was das spezifische Erlebnis des Dolmetschs an seinem Vorbild ist: denn aus dem frischen Impuls heraus muß die Arbeit begonnen werden. Keiner wird mit dem schwierigsten Stück anfangen, sondern mit dem liebsten.] Für Wieland war es die Freiheit des Spiels, die anmutige Leichtigkeit, die alle Erdenschwere abgestreift hat und mit den Dingen der Natur und den Seelen der Menschen spielte, sie vertauschte, dies unverantwortliche Schalten, Tanzen, Mischen und Springen, kurz dieser Inbegriff der Phantasie, die Blüte und der Duft des Sommernachtstraums, was ihn anlockte. Hier fand seine Läßlichkeit keine dunkeln, harten Massen der Seelen und Schicksale als Widerstände, und seine Sinnlichkeit wurde ohne leidenschaftliche Erregung hingeführt zu Blumen und leichten Körpern, silbernem Licht und wahrhaft lustigen Späßen: Laune in jedem Sinn war der Inhalt des Stücks und für den feinen, betäubend sinnlichen Duft hatte Wieland die Nase, für dies silbrige Weben und Flimmern hatte er die Augen, daran konnte er eine Anlage die in ihm vorgebildet war zur Entfaltung bringen.

Und wie in seiner Übersetzung das Phantastisch-zierliche noch am glücklichsten getroffen ist, das Rhetorische mißverstanden, das Pathetische nicht einmal geahnt ist, so hat auch in seinen eigenen Werken Shakespeares Geist ihn nur in dieser Richtung beeinflußt, die seinem Naturell entsprach, seiner bequemen, sanften Sinnlichkeit, Spielerei und Laune zur Tätigkeit verhalf. Wieland hat sich nicht, wie mancher Größere, durch die Macht von Shakespeares Genius dazu verführen lassen das ihm Fremde aufzunehmen oder nachzuahmen, sich durch Shakespeare »verderben« zu lassen, wie Herder Goethen nicht ohne Grund vorwarf. Seine Shakespeare-übersetzung mag ihn mehr als ein anderes seiner literarischen Abenteuer, durch die Mühsal die es ihn während seiner Arbeit kostete und den Ärger den es ihm nachher brachte, davor gewarnt haben seine Möglichkeiten zu überspannen. Hier hatte er für die Leichtfertigkeit seines Impressionismus gebüßt, und fortan war sein Leben »ein Kreis von Mäßigungen«. Der deutsche Shakespeare war sein letztes Experiment. Was wir noch heute an Wieland bewundern ist die Leichtigkeit mit der er aus jeder geistigen

Speise das Verdauliche herausfindet, jedes fremde Gut sich anverwandelt und dabei nie vergewaltigt, nie sich vergewaltigen läßt. Die unbedingte Sicherheit des Geschmacks, besonders in der Sprachbehandlung, die ihn vor manchen Größeren fortan auszeichnet, z. B. vor Klopstock und Herder, selbst vor Schiller, hat freilich darin ihre günstige Vorbedingung: daß er keine widerspenstigen Massen und Erlebnisse zu bändigen hatte, daß die Sinnlichkeit ohne Leidenschaft, das durch kein Brausen des Herzens und Tosen der Stürme verwirrte feine Ohr ein sicherer Führer ist — aber dann auch in der Selbsterziehung seines Impressionismus durch seine Shakespeare-arbeit, die seine Kräfte an ihre Grenzen führte, indem sie ihn die ganze Welt künstlerischer Möglichkeiten erforschen ließ und ihm zeigte wo er mitkonnte und wo nicht. Ganz richtig hat Stadler die nörgelnden Anmerkungen nicht so sehr als Werturteile denn als Stimmungsausbrüche gedeutet. Und als Wieland die Shakespeare-arbeit hinter sich hatte, kehrte er wieder unbefangen zu seiner ursprünglichen Shakespeare-bewunderung zurück, ließ Shakespeare allein neben Homer und Goethe in dem (nach seiner Ansicht überspannten) Sinn der Romantiker als Dichter gelten, nicht weil er ihn nun tiefer erlebt hätte (obwohl er später noch beweglich genug war die neuen, durch Herder und Goethe heraufgehobenen Shakespeare-elemente als berechtigt anzuerkennen), sondern weil ihn jetzt die fremde Größe nicht mehr band und bewältigte und weil er wieder die Distanz gewann Shakespeare als Größe, als dynamischen Eindruck von ferne aus zu bewundern — wie ein Bergsteiger während der mühseligen Erkletterung eines Gipfels ein minder freundliches Verhältnis zu ihm hat, als wenn er nach überstandener Mühsal ihn vom Tale aus wieder ragen sieht.

Als dauernden inneren Besitz hat er aus seinem aktiven Shakespeare-dienst sich und dem deutschen Schrifttum angeeignet: den Sinn für das Phantastisch-märchenhafte, die schwebende Sinnlichkeit, die Mondschein- und Elfenromantik, das Wunderbare im Sinn der Breitinger-schen Ästhetik, das Komische als Spiel der Laune — dies nicht bloß als einzelne Stoffmotive und Wendungen, als Zitate (all das finden wir schon bei Bodmer, ohne daß man darin eine Wirkung Shakespeares, eine Befruchtung des Geistes durch den Geist sehen dürfte), sondern als Luft und Duft, als sprachlich-sinnliche Verwirklichung. [Die ge-

wissenhafte Zusammenstellung der einzelnen Motive siehe bei Stadler, auf den ich hier nur verweise, um anderswo gut gesagtes nicht unnötig zu wiederholen.]

Don Sylvio von Rosalva ist die erste Dichtung in der deutschen Literatur auf die Shakespeare als poetisches Phänomen gewirkt hat, in die er nicht nur als Rohstoff übernommen ist, sondern als seelische Substanz spürbar bis in Tonfälle hinein. Ob der Charakter des Pedrillo nicht vom Sancho Pansa allein aus zu erklären ist, sei dahingestellt, und wie gesagt: alle Sachmotive, die Furcht des Pedrillo vor dem nächtlichen Wald (Sommernachtstraum), die Wahrsagung der Zigeunerin aus Pedrillos Hand (Kaufmann von Venedig), die Requisiten, die nächtlich tanzenden Feen, die Kobolde, »der Alb, der Mädchen drückt«, sind nur Verdichtungen einer schwebenden Luft, die aus Shakespeare stammt und vor allem der Sprache ihr Gepräge gibt. Diese Sprache schleppt nicht mehr ihre Inhalte, sondern wird von ihnen getragen. Die Sätze empfangen ihre Bewegung vom Inhalt, sie sind leicht und gleitend wie das wovon sie reden. Auch ist in dieser Dichtung ein Gefühl für die sinnlichen Valeurs der Worte, für Farbe in der Prosa, denn Lessing hatte wohl über Dinge reden gelernt, wie keiner vor und keiner nach ihm, aber Dinge in Prosa zu sagen, daß sie selber zu reden scheinen, dazu war in der neueren deutschen Literatur Wieland zuerst geschickt. Die anmutige und durchsichtige Beweglichkeit hatte er freilich der französischen Schulung, die bestimmten Umrisse seinem großen spanischen Meister zu danken: die Luftigkeit und Sinnlichkeit seinem Shakespeare-studium.

Freilich verdünnt, sehr abgeschwächt ist diese Sinnlichkeit .. geht sie doch nicht mehr von dem glühenden Leben des Herzens aus, nur von den angeregten Nerven! In die Sonnenstäubchen ist mancher Puderstaub und Stubenstaub gemischt, die ganze Lebensverdünnung, die Rokoko von Renaissance trennt, trennt diese Erzählung selbst von Shakespeares flüchtigsten Gebilden. Aber das erste Mal ist die Natur als sinnliche Erscheinung wieder in Sprache gebracht. Klopstock hatte sie als Gefühl gedichtet, in Luft und Farben umgesetzt, in Schwingungen des Herzens, er badete in ihr mit geschlossenen Augen. Wieland sog sie in die Nüstern, auch hier Genießer und Schmecker. Klopstocks Mond ist dazu da, die Rührung des Einzelnen zu umdämmern, der

Wielandische, eine lüsterne Geselligkeit zu beleuchten. Für Klopstock war die Landschaft Sinnbild eines seelischen Zustandes, er sah sie nur kraft seiner seelischen Erregung oder verwandelte sie in seelische Erregung. Umrisse des Objektes kannte er nicht. Für Wieland war die Landschaft eine sinnliche Realität, entweder unabhängig von dem Zustand des Menschen dessen Schauplatz sie ist — oder diesen bestimmend als Atmosphäre, ja als Milieu. So sieht er sie als erster unter den Deutschen, wenn man von Geßners Idyllen absieht, in denen die Natur noch ein gemütliches Symbol und von Hallers Alpen, in denen sie Gegenstand malerischer Analyse, ein Museum scharf gesehener, intensiv beschriebener, aber dichterisch ungelebter Einzelheiten war. Die ersten Ansätze, Natur und Mensch als gegenseitig sich beeinflussende, selbständige Mächte zu behandeln, wie es die romantische Poesie zum Extrem trieb, hat ihren Ausgangspunkt in Wieland, wie die Naturbeseelung in Klopstock. Dies ist Shakespearisches Erbteil. Die Landschaft ist allerdings bei Shakespeare vielmehr Element, das aus den Schicksalen und Wesen des Stückes gebildet, eine selbständige Gestalt, eine eigene Bedeutung gewinnt, äußerer Schauplatz wird für innere Vorgänge. Die Verbindung, die symbolische Beziehung zwischen Landschaft und Wesen ist bei ihm viel organischer als bei Wieland, wie denn die Landschaft viel glühender gesehen und durchgefühlt ist von dem Stratforder Bauern als von dem Biberacher Amtmann: nur daß Wieland einzelne landschaftliche Besonderheiten sinnlich wahrnimmt und als Element verwertet, das hat er von Shakespeare gelernt, denn seine Art des Landschaftlichen kommt aus der Shakespearischen Feenluft, nicht aus dem herben Boden des Cervantes. Wielands Landschaften fehlte es wie all seinen Dichtungen an Erdenschwere.

Daneben hat die Tendenz volkstümlich frei und unbefangen zu schildern Wieland zu einer Nachahmung Shakespearischer Derbheiten, Flüche und Beteuerungen verführt [vgl. Stadler S. 104], die ihm nicht gut steht und literarisch gemacht anmutet. Sie zeigt immerhin daß er sich nicht aus französierendem Klassizismus von Shakespeare manchmal abstoßen ließ.

Mehr als in seiner Prosa hat Wieland Shakespeare in seinen Versen auf sich wirken lassen, in seinen romantisch-launigen Erzählungen,

vor allem im Oberon. Auch hier sind die entlehnten Motive das Nebensächliche. Timon und Musarion haben Begriffliches, aber nichts Dichterisches gemein, und Wielands Oberon ist ein Wesen von anderem Gewicht, anderer Geste, anderer Faserung, anderer Färbung als der Shakespeares — auch mit Prospero darf man ihn nicht vergleichen . . er ist durchaus der gewöhnliche Elfenkönig, dessen sämtliche Umrisse bereits im französischen Roman vorgezeichnet sind. Hier die gemeinsamen Motive auf Shakespeares Einfluß zurückzuführen geht schon deshalb nicht, weil sie in der Fabel liegen. [Vgl. Koch, Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon.] Überhaupt ist (es kann nicht oft genug betont werden) ganz gleichgültig, selbst streng philologisch gleichgültig, ob man dieselben Stoff- und Sachmotive in zwei Dichtungen vorfindet, wenn man nicht die gemeinsame Geste, den Tonfall, Form und Geist mit nachweisen kann der sich an ein übernommenes Motiv knüpft. Die Parallelenjägerei ist schon deswegen absurd, weil die Zahl der Dichtungen unbegrenzt, die Zahl der Motive aber begrenzt ist. Außerdem kann man (Bodmer zeigt es) einen ganzen Autor plündern, ohne von ihm im geringsten beeinflußt zu sein. Nicht Feenmotive, sondern Feenluft, Elfenspiel, Mondscheinlandschaft und die sinnige Verknüpfung von Schicksal und Stimmung, von Sinnlichkeit und Schicksal, die sprachliche Lockerheit, die sich den sinnlichen Eindrücken anschmiegt und sie wiedergibt, die Wechselbeziehung zwischen Tonfall und Stimmung, der Gebrauch farbiger Effekte, saftiger Worte, um phantastische Vorstellungen zu erwecken, kurz die Eroberung der deutschen Sprache als Klang und Ton für die Sinnlichkeit und für die Phantasie: das ist hier Shakespeares Ein-fluß.

# DRITTES BUCH:
# SHAKESPEARE ALS GEHALT

# I: HERDER

MIT Wielands Shakespeare-übersetzung war das erste Mal etwas vom Shakespeareschen Gehalt für das deutsche Geistesleben erobert, d. h. sprachlich und dichterisch fruchtbar geworden. Darunter ist nicht das Wunderbare und Feenhafte an sich zu verstehen, wie es schon Bodmer gepriesen und angekündigt, denn das blieb bloß Stoff, solange es nicht vom deutschen Geiste selbst durchdrungen in deutscher Sprache Form gewonnen hatte. In Wieland hatte der neue sprachliche Schmelz und spezifische Duft dieses romantisch-launigen Wesens einen produktiven und reproduktiven Dolmetsch gefunden und das Rokoko hatte hier mit Shakespeares eigentlichem Dichtertum eine Ehe eingegangen. So kam über die neue Form und über den Stoff hinaus Shakespeare als dichterischer Gehalt zur Bedeutung, wenn auch noch fragmentarisch, verdünnt und versetzt mit sehr heterogenen Elementen. Darin liegt die dichterische Bedeutung von Wielands Shakespeare, die sich an ihm selbst und dem Einfluß den er wiederum durch seine eigenen Schöpfungen ausübte am kräftigsten dartat. Alle Schüler und Jünger Wielands, die sämtlichen Vertreter der Rokoko-Romantik von Meißner bis Heinse sind von dieser Seite her mittelbare Erzeugnisse Shakespeares.

Daneben hat Wielands Übersetzung eine pädagogisch literarische Bedeutung, abgesehen von den buchhändlerischen Begleiterscheinungen jedes literarischen Ereignisses. (Die Spekulation bearbeitete Stücke des Autors auf welchen die Aufmerksamkeit gelenkt war: Einzelstücke Shakespeares, in subalternen Literaten-übersetzungen, erschienen von jetzt ab massenweise.) Wielands Arbeit machte Shakespeare, dessen Name in der Luft lag und ohne dessen Name kaum mehr eine theoretische Erörterung möglich war, seit er auf Grund vager Begriffe oder eindringlichen Studiums ein Schibboleth im Geisterkampf geworden war, nun jedem Literaten zugänglich, verhalf allen zu einem konkreten, wenn auch falschen Bild von Shakespeare, und blieb für die literarisch interessierte Jugend auf Jahrzehnte hinaus der Führer zu Shakespeare, bis der gewissenhaftere Eschenburg sie ablöste. Es genügt daran zu erinnern daß der junge Goethe und der junge Schiller und der ganze Kreis der Stürmer und Dränger erst eine deutliche Vor-

stellung von Shakespeare durch Wielands Arbeit gewannen. Dabei kommt es nicht darauf an ob diese Vorstellung richtig war, sondern ob sie wirksam war, und das wird sich nicht leugnen lassen: denn selbst die Einwände die die jungen Stürmer und Dränger auf Grund ihres Shakespeare-kultus gegen den Übersetzer erhoben, hatten noch immer diejenige Kenntnis von Shakespeare zur Grundlage die ihnen dieser Übersetzer vermittelt hatte .. und wenn sie sich gegen Wielands geschmäcklerische Nörgeleien in den Anmerkungen wandten, so waren sie doch immer abhängig von dem Text zu dem er sie gemacht hatte. Überhaupt: die gesamte Sturm- und Drang-dramatik, Götz und die Räuber nicht ausgenommen, beruht so wie sie ist auf dem durch Wieland vermittelten Shakespeare, nicht auf der Kenntnis des Originals. Man vergißt leicht daß ein junger Literat dem man damals von Shakespeare sprach unwillkürlich an einen Komplex in Prosa geschriebener Dramen dachte, weil er an den Shakespeare denken mußte der zu seinem eigenen Erleben sprach, das nur in der gleichen Sprache statthat — wie heute ein Gymnasiast, wenn man Shakespeares Werke nennt, unwillkürlich nicht an den englischen, sondern an den Schlegel-Tieckschen denkt, denn dieser ist das Element seiner Bildung. Sagen wir aber Horaz, Cicero oder Sophokles, so denkt man allerdings an die Originale, weil keine Übersetzung Gemeingut der Bildung ist.

Wir werden zu zeigen haben daß die gesamte prosaische Dramatik des Sturms und Drangs von dem Shakespeareschen Geist und der Shakespeareschen Form genau so weit oder noch weiter entfernt ist als der Wielandische Shakespeare. Man darf behaupten: wäre die erste deutsche Shakespeare-übersetzung in Versen geschrieben statt in Prosa — das gesamte Dramenwesen der Sturm- und Drang-epoche hätte ein wesentlich anderes Aussehen bekommen. Daß die Wielandische Übertragung Prosa war trug viel dazu bei, Shakespeare zu jenem Inbegriff des wildschaffenden, hinwerfenden Genius zu machen als welcher er die Produktion jener unbändigen Jungen bestimmte. Die bloße Anwendung des Verses hätte genügt ihnen eine Vorstellung von der Form und dem Formenreichtum dieses Kosmos zu geben, den sie als wogendes Chaos nur deshalb anzusehen verführt waren, weil sein Vermittler seine Form selbst für zufällig erklärt hatte. Was wir heute an Wielands Übersetzung rügen, ist vor allem daß er die Form ver-

fehlt hat, daß er Shakespeare formlos gemacht hat. Die damalige revolutionäre Jugend hatte etwas ganz anderes daran auszusetzen: daß er die formsprengende Urkraft, die sie in Shakespeare — die wenigsten auf Grund wirklicher Kenntnis — vermuteten, abgeschwächt habe. Übrigens: hätte Wieland seine Übersetzung so wie sie ist, ohne die mäkelnden Anmerkungen oder gar mit einem Begleitwort das seiner Gesamtverehrung Shakespeares entsprochen hätte, herausgegeben: sie wäre wahrscheinlich von den Jungen ohne Grimm oder gar mit Jubel begrüßt worden, wie sie denn benutzt wurde trotz aller abfälligen Urteile. Erst der begleitende Text Wielands machte die meisten darauf aufmerksam daß hier ein Geschmäckler an einen Titanen geraten war. Kaum daß einen der Umguß Shakespeares in Prosa selbst gestört hätte: nur die Ungelenkheit der Prosa, die Flauheit und Schwäche des Tons wird gerügt, — es war nicht selbstverständlich, wie uns, daß Shakespeare in Prosa all jene Fehler eo ipso nachzieht, daß die Wiedergabe des Tons die Wiedergabe der Form, des Verses zur Voraussetzung hat. Soweit war der Sturm und Drang im allgemeinen davon entfernt die Form in der Sprache zu finden.

Daß die Wielandische Übersetzung auch den ersten deutschen Shakespeare-aufführungen zugrunde gelegt wurde, ist eine Begleiterscheinung ihrer Wirkung, die aber erst später eintrat und für die Weiterentwicklung des deutschen Geistes keinen besondern Wert hat. Die großen geistigen Ereignisse Deutschlands werden nicht durch die Bühne gemacht, sondern sie treten auf der Bühne meistens in Erscheinung, wenn die Entwicklung bereits über sie hinausgeschritten ist. Der moderne Kultus des Theaters, der unsere Literaturgeschichtschreibung nicht zu ihrem Vorteil infiziert, läßt übersehen daß die Bühne in Deutschland niemals schöpferisch war, sondern nur ein Mittel um auf das Publikum zu wirken, vor das Publikum zu bringen was anderswo längst entschieden war. Die Bühne als moralische Anstalt ist eine der antidramatischsten Konzeptionen die sich denken läßt — und sie stammt von unserm größten Dramatiker. Nicht nur Goethe hat seine Stücke, wie er gesteht, gegen das Theater geschrieben, sondern Lessing, Schiller, Hebbel, Kleist, alle. Es sind große Dichter die, durch Shakespeares Gewalt gebannt und verführt, sich in dramatischer Form aussprachen, ehe eine dramatische Notwendigkeit, ja ehe ein dramatischer

Apparat da war. Was Shakespeare vollends im Geistesleben der Menschheit, auch der deutschen bedeutet, bedeutet er als Dichter, und daß man Theaterabende mit seinen Stücken gefüllt hat und noch füllt, ist eine wirtschaftliche, keine geistesgeschichtliche Erscheinung.

Die Wirkung der Wielandischen Übersetzung reicht weit hinaus über seine eigenen Ansprüche und über die Aufnahme die sie fand. Vielmehr haben wir hier ein für die literarische Methode zu beachtendes Beispiel, wie wenig die literarischen und gedanklichen Niederschläge einer Zeit ohne weiteres mit ihren bewegenden Kräften und Geschicken identifiziert werden dürfen, und wie sehr es nötig ist jede Einzeläußerung sinnbildlich und im Zusammenhang zu sehen, um zu erkennen ob sie wesentlich ist, d. h. wirkliches geistiges Leben ausdrückt, ob nur literarisch, d. h. toter Überrest eines bereits erloschenen Lebens. Wielands Übertragung, eines der unterirdisch einflußreichsten Werke der deutschen Literatur, allerdings nicht durch die Kraft seines Verfassers, sondern nur als »déclanchement«, als Auslösung und Anlaß der Shakespeareschen Kräfte, steht in der fast einstimmigen Beurteilung der Zeitgenossen da als ein verfehltes, überflüssiges oder schädliches Werk — ohne daß dies Urteil empirisch betrachtet allzu ungerecht genannt werden könnte, wenn es auch übertrieben ist. Denn die welche es schädlich und irreführend nannten, weil es Shakespeare verfälschte, dürften trotzdem der historischen Wahrheit am nächsten kommen, nur daß es sich hier, wie in der Geschichte überhaupt, weniger um Recht und Wahrheit als um Macht und Wirkung handelt. Die Wielandische Shakespeare-verfälschung ist so gut eine historische Macht wie der Macphersonsche Ossian — und kein Urteil über ihren ästhetischen Wert kann ihre dynamische Gewalt leugnen. Dem ersten der den ganzen Shakespeare übersetzte in jenem günstigen Zeitpunkt, »da«, wie Gerstenberg schreibt, »Shakespeares Name in allen Zeitungsläden wie der Mondschein in einem Dickicht« prangte, mußte, wo nicht der Ruhm einer großen Leistung, so doch die Macht eines καιρος zufallen. Uz' Meinung war nur der Ausdruck des durchschnittlichen Gefühls, wenn er Gleim schrieb: »Wieland übersetzt den Shakespeare und das ist ein gutes Geschäft. Deutschland wird ihm vielen Dank schuldig sein.« Wir sahen warum Wieland durch seine Fähigkeit wie durch seine Fehler am meisten zu diesem folgenreichen Unternehmen

prädestiniert war, und historisch rückschauend über den damaligen Stand der Sprache und die damalige Kräfteverteilung des deutschen Geistes muß man bekennen daß Wieland, abgesehen von seinen Lässigkeiten, geleistet hat was geleistet werden konnte. Unter den Kritikern war kein dichterisches Genie, unter den Dichtern — und außer Klopstock kann man kaum einem der damals Dichtenden sprachschöpferisches Genie zutrauen — kein Übersetzertalent, niemand der solche Fähigkeit des Anschmiegens und Einfühlens besaß. Auch durch diese Vereinigung ist Wieland ein Vorläufer Tiecks und Schlegels. Gerstenbergs ironisches Wort, es hätte sich auf der ganzen Welt kein so wunderbarer Hodeget zu Shakespeare finden lassen als Wieland, ist berechtigt, sofern es auf die Geistesdifferenz zwischen diesem Original und diesem Dolmetsch geht, aber ungerecht, sofern es sich auf Zeit, Ort und Leistungsfähigkeit des Dolmetschs bezieht. Doch, berechtigt oder nicht: auch die Aufnahme Wielands gehört zu den Dokumenten der Geschichte Shakespeares, und wie schon Gottsched durch den Widerspruch gegen Shakespeares Unvernunft indirekt ein Förderer von Shakespeares Macht wurde, und den Mann aufrief der Shakespeares Vernunft für Deutschland erst entdeckte: so hat Wielands Übersetzung kaum viel mehr direkt gewirkt, durch das was er brachte und bringen wollte, als indirekt, durch den Widerspruch den er herausrief gegen das was er an Shakespeare aussetzte. Wielands Übersetzung selbst brachte etwas echten und viel verfälschten Shakespeare unter das Publikum, seine Anmerkungen schärften die Aufmerksamkeit, weckten den Widerspruch und führten die Männer auf den Plan die Shakespeare von der Seite des Gehalts, des durch Wieland bemängelten Gehalts, entdecken sollten und mit den Organen die Wieland von Shakespeare zurückgestoßen hatten ergreifen sollten. Wie Gottsched aus einer mangelhaften Vernünftigkeit Shakespeare verwarf, so nörgelte Wieland an ihm aus einer allzu zärtlichen, flachen, geschmäcklerisch beschränkten Sinnlichkeit, und wie Gottscheds Urteil von dem legitimen Vertreter der Vernunft umgestoßen ward, so wurde Wielands Beschränktheit rektifiziert durch einen Mann dessen Sinnlichkeit stärker war als die Wielands, durch Gerstenberg. Abermals, wie schon im Falle Gottsched-Lessing, knüpfte hier die vertiefte Erkenntnis Shakespeares sich an die Polemik gegen eine flachere, wobei es nebensächlich

ist daß die Sätze gegen die Gerstenberg sich wandte nicht einmal ganz ihres Autors eigene Meinung waren.

Unter allen Beurteilungen der Wielandischen Arbeit ist die Gerstenbergs in den Schleswigischen Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur die einzige die historisch weiterführt. Sie nimmt die Übersetzung gerade durch die Energie des Angriffs als Ereignis, und die Energie ihrer eigenen Sätze bedeutet einen neuen Standpunkt gegenüber Shakespeare. Was sich sonst an Lob und Tadel vernehmen ließ (wir haben es hier nur mit der privaten oder öffentlichen Aufnahme beim Erscheinen zu tun, nicht mit späteren Urteilen über die bereits schnell historisch gewordene Arbeit) war nur Wiederholung der stehend gewordenen Gesinnungen, die praktisch und theoretisch entschiedener und deutlicher schon anderswo festgelegt waren. Alle Standpunkte der Zeit finden wir in den Urteilen wieder, und die unglaubliche Kräftespannung dieses Jahrzehnts, dies beinahe unvermittelte Nebeneinander der verschiedensten Geschmäcker bekundet sich kräftig durch die Reaktionen dieser Geschmäcker auf den deutschen Shakespeare. Dabei zeigt sich was die Wielandische Übersetzung, unabhängig von ihrem Verdienst, als Ereignis bedeutete: sie war tatsächlich die endgültige Einführung des Briten in die deutsche Literatur als Bildungsfaktor, mit dem man sich wohl oder übel auseinandersetzen mußte. (Die Auseinandersetzung mit Shakespeare selbst, zu dem diese Verdeutschung den Anlaß gegeben, nicht mit der Übersetzer-leistung als solcher ist das literarhistorisch wichtige dabei.) Da redet der etwas gemilderte Rationalismus à la Voltaire: billige Anerkennung von Schönheiten und Naturnachahmung, dort der extrem konservative, vertreten durch Christian Felix Weiße, Lessings Jugendfreund, der noch Alexandrinerstücke im Gottschedischen Stil schrieb unter Benutzung Shakespearescher Stoffe, Romeo und Richard III. Er hielt die Übersetzung eines so unregelmäßigen Autors wie Shakespeare für schädlich und der Literatur verderblich: »Es zeigten sich unseren Gedanken auf einmal alle die elenden Nachahmer, die diese Übersetzung wird hervorkeimen lassen, alle die deutschen Shakespeare, die die begrabenen Hanswürste aufwecken werden, Totengräberliedlein singen, Könige rasend werden, Gewitter und Stürme mit Hexentänzen in Calfonium aufführen, und Sterbeglocken zu Grabe werden läuten lassen.« Noch 1779 und 1788

läßt sich dieselbe Gottschedische Grabesstimme gespensterhaft vernehmen. Dem am nächsten stehen die Rezensionen der Frankfurtischen gelehrten Anzeigen, der Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen, in denen etwa die Elias Schlegelsche Gesinnung zu Worte kommt: Anerkennung der Schönheiten, besonders der Menschendarstellung bei ausdrücklichem Abscheu gegen Unregelmäßigkeiten und Niedrigkeiten nebst der Entschuldigung dieser Fehler aus den Zeiten und Sitten und Anerkennung der Originalität »des alten lebhaften und zuweilen phantastischen Schauspielers«. Aus derselben Lage kommt etwa das Urteil des guten Uz mit seiner Besorgnis vor der Verschweizerung Shakespeares und das andere: »Er muß Ihnen gefallen, wenn Sie den größten Unsinn neben dem größten Genie ertragen können«. Nicolais Standpunkt wird vertreten in der allgemeinen deutschen Bibliothek mit einem Urteil das Shakespeares Schönheiten als die eines Originals begrüßt, sie aber unnübersetzbar und unachahmbar findet und die Kenntnis des Briten selbst aus seinen Bedingtheiten heraus fordert. Lessings Spruch, von Wieland als der eines persönlichen Gegners seiner Schwärmereien und Läßlichkeiten, der ihn schon einmal gezaust hatte, und als der eines unbedingten Shakespearekenners und -verehrers im voraus gefürchtet, war unerwartet günstig und ein neues Zeugnis für Lessings souveräne und unbeirrbare Kritik: er trifft mitten im Kampf der Meinungen das rechte, was wir heute aus der Geschichte erkennen. »Wir haben an den Schönheiten, die er uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen er sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müssen.« Auch den Zeitgenossen gegenüber vergaß Lessing nicht die historischen Möglichkeiten und Bedingungen abzuwägen, wie er sie Shakespeare gegenüber in Betracht gezogen hatte . . auch hier sah er das Richtige, die Vernunft in den Dingen, weil er sah wie sie sein mußten und werden konnten und keine absoluten Forderungen stellte wo relative Aufgaben zu lösen waren. Doch Lessings Urteil über Wieland hatte höchstens für den praktischen Erfolg einige Bedeutung, es bringt uns nichts Neues über Shakespeares Wirkung selbst.

Hier setzt Gerstenbergs Kritik ein, die nicht nur die eindringlichste und prinzipiell neueste ist, sondern auch insofern die folgenreichste

als durch sie die Stellung der Jugend zu Wielands Leistung theoretisch bestimmt wurde. Praktisch hat sie, wie gesagt und wie weiter zu zeigen ist, auf die Wirkung der Wielandischen Arbeit keinen so großen Einfluß gewinnen können. Die Gerstenbergische Kritik, ein Jahr vor Lessings Hamburger Dramaturgie erschienen, enthielt (in einem Stil der bereits die Genieperiode ankündigt und sich an dem durch Wieland vermittelten Shakespeare gebildet hat, vor allem in dem assoziativen Bilderreichtum, der rhapsodischen Verknüpfung anstelle der logischen Diskussion) Gedanken die Lessing logisch ausführt und historisch begründet in seiner Dramaturgie: über die historische Bedingtheit des Aristoteles und die Verletzung der Regeln aus Zweckmäßigkeit. Nur fehlt Gerstenberg die Konsequenz Lessings, der seine Untersuchungen zu Ende führt und sich nirgends mit einer historischen Feststellung begnügt, ohne ihren Grund erforscht zu haben, sodaß seine Rechtfertigungen sich zugleich auf Aristoteles und auf Shakespeare beziehen, gegen die Schweizer und gegen die Klassizisten gewendet sind. Gerstenberg reißt die Kluft zwischen Aristoteles und Shakespeare doppelt weit, und da es ihm nicht darum zu tun war Shakespeare vor der Vernunft zu rechtfertigen, sondern das was ihn an Shakespeare anzog, die Mannigfaltigkeit, die sinnliche Fülle — für Lessing Mittel, für ihn Zweck — zu retten, so ließ er die Regeln Regeln sein, ohne sie zu verwerfen, doch auch ohne Shakespeare gegen sie ganz sicher zu stellen. An dieser Inkonsequenz und Unsicherheit krankt der ganze theoretische Teil von Gerstenbergs Schrift, weil er sich nicht entschließt zwischen Rationalismus und Sensualismus eine Entscheidung zu treffen oder beide zu versöhnen.

Über Lessing hinaus führt sein Begriff vom Genie Shakespeares: zu dem gelangt er nicht mehr auf dem Wege der Vernunft, sondern kraft seiner sinnlichen Intensität, die das Ganze der Shakespeareschen Poesie empfand, wie Wieland eine bestimmte Sphäre daraus. Er war wohl der erste der den Sinn für Kolorit an Shakespeare entschieden ausbildete. Durch seine Skaldenlieder hatte er schon das nordische Kolorit nach Maßgabe seiner mangelhaften Kenntnis in die deutsche Literatur eingeführt und dadurch dem Klopstockisch nebelhaften Gemütsschwelgen konkreteren Anhalt gegeben: so war auch sein Feldzug für Shakespeare unternommen zugunsten des Kolorismus als

einer sinnlich poetischen Qualität. Nicht mehr auf Einzelzüge, auch nicht auf ein Prinzip wie die Vernunft, auch nicht auf die Befreiung von den Regeln oder die Befolgung der Regeln kam es ihm an: in dem Sinn war er gar kein Revolutionär, sondern, wie Wieland, ein Impressionist, aber einer der aufs Ganze ging, und der Wieland vor allem zürnte, daß er in der Empfindung für Shakespeares sinnliche Gesamtschönheit versagte, daß er sich erlaubte Rosinen herauszupicken. Nicht zufällig nennt Gerstenberg Shakespeares Stücke »lebendige Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Rafael« und hebt als auszeichnende Eigenschaft Shakespeares hervor daß bei ihm alle menschlichen Eigenschaften vermischt, alle besonderen Genieeigenschaften harmonisch geworden seien. Zu dieser Auffassung konnte er niemals auf dem Weg Lessings kommen, der gerade an der Mischung keine Freude hatte, sondern an der Ordnung. Mischung ist dem Sensualisten das was dem Rationalisten die Ordnung ist. »Shakespeare hat den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske.« Das sind lauter sinnliche Qualitäten. Geist heißt hier nicht Vernunft, sondern geradezu Odem, Luft. Mit einem bisher nicht erhörten Nachdruck verweilt Gerstenberg bei Shakespeares Sprache als dichterischem Instrument, und gerade von dieser Seite verwirft er Wielands Unzulänglichkeit.

Dieser Angriff gegen Wieland erfolgte im Grund nicht von einem ihm feindlichen Prinzip aus, sondern von der Seite her auf der er selber stand, durch jemand dem er nicht weit genug ging. Und was wichtiger: der Angriff war nicht unternommen zugunsten des Dramas und der Bühne, sondern im Interesse des Dichters als Koloristen, als Malers, wobei »Malen« einen andern Sinn bekommen hatte als bei all den Diskussionen über Nachahmung der Natur. Gerstenbergs Briefe waren der erste theoretische Vorstoß der wiedererwachenden Sinnlichkeit zugunsten Shakespeares. Darum lehnte er die Würdigung Shakespeares als eines bloßen Bühnendichters ausdrücklich ab. Seine Stücke seien nicht zu beurteilen »aus dem Gesichtspunkt der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur.« Sittlich heißt nach dem Sprachgebrauch der Zeit nicht moralisch oder ethisch, sondern geradezu menschlich, lebendig im Gegensatz zur außermenschlichen

Natur. Das war weit mehr anti-Lessingisch gedacht als anti-Wielandisch, und von den Sätzen Lessings über Genie und Kritik am Schluß der Dramaturgie durfte Gerstenberg sich schon betroffen fühlen. Doch der Dichtung war damit eine größere Freiheit gegenüber den Dingen zugesprochen als irgendein moralischer Endzweck oder religiöser Hintergedanke theoretisch zuließ.

Von dieser Freiheit machte Gerstenberg in seinem Ugolino Gebrauch, als einer der ersten den von ihm gewissermaßen für Deutschland entdeckten Kolorismus Shakespeares verwertend. Dies Stück, dessen Stoff bezeichnenderweise dem anderen größten Dichter-koloristen entnommen ist, hat als Tragödie, wie man damals Tragödie auffaßte, keinen Sinn: nichts von Schuld und Sühne, sondern einfach Gemälde menschlicher Qualen mit einer auf der deutschen Bühne unerhörten Intensität der Farbengebung, mit einer unbarmherzigen Konsequenz des Grausens auf die Nerven losgehend. Es kommt aus dem Mißverstehen Shakespearescher Leidenschaft als einer bloß sinnlichen Qualität. Weit über Wieland hinaus ist hier versucht aus dem Zentrum Shakespearescher Poesie dichterische Wirkungen zu erzielen . . Dantescher Umriß und Shakespearesche Farbe sollten vereinigt werden. Der Versuch, mit unzulänglichen Mitteln unternommen, mißlang, bleibt aber denkwürdig als ein Vorläufer des Goetheschen Götz. Denn nicht auf die Motiv-ähnlichkeit kommt es an, sondern auf die geistige Lage, und da ist nicht zu verkennen daß der Ugolino aus demselben von Shakespeare erweckten, befriedigten und befruchteten Bedürfnis nach Farbe entsprang das an der Gestaltung des Götz mitwirkte. Nur in diesem Sinne hat man das Recht den Ugolino den Sturm- und Drang-dramen beizuzählen und Gerstenberg den Sturmvögeln dieser Bewegung. Er geht keineswegs auf den Umsturz aus. Mit seinem so angegriffenen Wieland ist er verwandter als mit Klinger und Lenz. Aber das bedeutsame Zeichen der Zeit, das man an Gerstenberg trotz des Aufsehens das er erregte noch nicht recht zu deuten wußte, da eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, das vielleicht auch nur der allüberschauende Lessing wahrnahm und mit seinem Warnruf am Schluß der Dramaturgie signalisierte: war die Emanzipation der Sinnlichkeit als dichterischer Eigenschaft, das Selbständigwerden dichterischer Einzeleigenschaften überhaupt gegenüber der Vernunft. Noch

hielt Lessing die Vernunft hoch, er hatte den Status geschaffen wodurch sie nicht mehr Herrin, aber Führerin blieb. Doch in seinem Geniebegriff lag der Keim zu der Bewegung die der Vernunftherrschaft auch in ihrer mildesten Form gefährlich werden mußte, sobald eine anders ausgebildete Kraft als Lessing ihn machtvoll entwickelte.

Weder die Autonomie der Vernunft noch die Emanzipation der Sinnlichkeit konnte die Deutschen aus dem Kreise der Betrachtung oder des Impressionismus herausführen, aus der Passivität, die in der Praxis Nachahmung sei es der Muster, sei es der Natur wurde. Auch die tiefste Einsicht in die Verkettung von Zwecken und Mitteln, auch die wachste Empfänglichkeit der Sinne und Nerven brachte bestenfalls nur ein reineres Verhältnis, einen weiteren Umkreis, eine größere Freiheit gegenüber dem Leben, nicht ein neues Erleben selbst, eine Umschaffung der Lebenskräfte von der Mitte aus, d. h. ein neues Weltgefühl. Darin unterscheidet sich Gefühl von Sinnlichkeit, daß jenes von dem Herzen in die Organe wirkt, diese umgekehrt. Wenn die Vernunft das Amt hat zu ordnen, die Sinnlichkeit das Amt aufzunehmen, so ist das Gefühl (wir bedienen uns hier absichtlich keiner Fachausdrücke, sondern der volkstümlichsten, da es sich um Lebensvorgänge handelt) berufen zu mischen und auszuströmen, und die glückliche Synthese dieser drei Kräfte — sie wirken nie so gesondert, sondern in mannigfachen Verbindungen — erzeugt aktive Schöpferkraft. Wir verstehen hier unter Gefühl nicht einzelne Empfindungen, sondern einfach Weltgefühl.

Jedes neue Weltgefühl ist religiöser Natur, einerlei ob es sich an Offenbarungen anschließt oder an Eindrücke, und von der Religion her ist denn auch die Wiedererweckung unseres lebendigen Schrifttums erfolgt, von zwei Seiten aus: von Klopstock aus und von Hamann-Herder. Klopstock bannte, in sich abgeschlossen, sein Weltgefühl in Gebilde, ohne die Tendenz sein Erlebnis in Wissen zu verwandeln. Herder hatte diese Tendenz im höchsten Grade. Er wirkte unbefriedigt ins Weite, mischte und nutzte, verwertete die Ordnung und Vernunft Lessings und die Sinnlichkeit Wielands und Gerstenbergs. Sein Gefühl bezog sich auf Welt und Geschichte, wie das Gefühl Klopstocks sich auf Gott bezog und sich immer im Kreise drehte dem es entstammte: zwischen Klopstock und Herder ist der Unterschied wie zwischen

einem Mönch und einem Apostel. Klopstock benützte seine religiöse Erfahrung zum Dienst Gottes, Herder die seine zum Dienste der Menschen. Und neben Lessing steht Herder wie der Mischer neben dem Ordner, wie der Sämann neben dem Pflüger. Wie Lessing in die Literatur Vernunft gebracht hatte, so brachte Herder Bewegung hinein. Herdern dankt unser Schrifttum die Fülle, Lessing dankt es die Helle, oder vielmehr Goethe dankt ihnen beides: bei dem allein ist Erfüllung, Werk, Ergebnis, was bei allen anderen Tendenz und Versprechen geblieben ist. Und unser Wissen von Shakespeare dankt beiden dasselbe. Durch Herder ist Shakespeares Fülle wieder wach geworden und durch Lessing seine Helle. Auf diesen beiden Linien bewegte sich fortan der deutsche Geist gegen Shakespeare hin. Freilich können wir eher auf Herder zurückgehen als auf Lessing, weil in seinem Urteil über Shakespeare das Lessings schon mitenthalten, mitwirksam ist, während Lessing noch nichts von den Herderischen Erkenntnissen hat. Lessing ist eine der Voraussetzungen von Herders Shakespeare-bild.

Die andere ist Hamann. [Wo Herder sich mit Gerstenberg berührt, ist er von ihm unabhängig schon deshalb, weil die Voraussetzungen Herders, die Organe mit denen er an Shakespeare herantritt, durchaus verschieden sind von denen Gerstenbergs und weil sie ihn naturnotwendig zu seinen Resultaten führen mußten. Überhaupt war Gerstenbergs Urteil über Shakespeare anregend, aber nicht bildend, dazu war es zu partikulär, zu zufällig und nicht durchgedacht genug]. In Hamanns krausen Sibyllinensprüchen, die durch Herders weiteren und reicheren Geist erst fruchtbar und weltgültig wurden, liegen schon alle Keime und oft schon die völlig ausgebildeten Sätze des neuen Glaubens, der über Lessings sichtende Tätigkeit hinaus den deutschen Geist durchsäuern mußte. Hamann ist unbedingt der eigentliche verborgene Urheber der Sturm- und Drang-bewegung. Das neue religiöse Urerlebnis, auf dem jede Erweckung überhaupt beruht, hat Er gehabt. In jenem düsteren, vergrabenen Winkel Deutschlands, in seiner düsterselig vergrabenen Seele entzündete sich der Funke, die neue Schau Gottes. Woher, aus welchen Einflüssen dies Erlebnis kam — das zu fragen ist müßig, wie bei jedem Urerlebnis. Denn alle Einflüsse zusammengesetzt erzeugen das Erlebnis nicht, noch erklären sie es. Genug festzustellen daß und wo es ist, wie es sich äußert und wie es wirkt!

Das neue Erlebnis Hamanns, seiner krausen Formeln und Schnörkel entkleidet, auf seinen Kern zurückgeführt, ist dies: sich selbst als lebendiges Ganze mit allen Äußerungen Leibes und Geistes zu fühlen als Gefäß des schöpferischen Gottes. Die für uns wichtigen Konsequenzen dieses Lebensgefühls sind 1. Wiedereinsetzung des Leibes, des Blutes, der unbewußten dumpfen, unteren Kräfte in ihre Rechte, und damit 2. Kultus des Gefühls, des Glaubens als des Ausdrucks menschlicher Ganzheit .. 3. Glaube an Inspiration, an die Besessenheit von Gott (Genius, Dämon) und damit an Offenbarungen .. 4. Ablehnung des menschlichen Wissens, sofern es hervorgeht aus Vernunft, Zwecken, Schlüssen, Beweisen, Regeln, kurz nicht von Gott eingegeben, sondern nach menschlichen Zwecken orientiert ist. Daher Hamanns seherisch-dunkle und verworrene Sprache, die nach Bildern und Anspielungen — nicht sucht, wie man ihr vorwirft, sondern die welche ihr assoziativ einfallen, nicht abweist, weil sie als Inspiration gelten .. sodaß in ihr alle Elemente seiner Lektüre, vor allem der Offenbarungen des jüdisch-christlichen Gottes und der griechischen Dämonen, besonders des Sokrates, wiederkehren, ohne andere Ordnung als die assoziative. Daher seine Verehrung für alles was schöpferisch inspiriert ist und in Bildern, in Einfällen redet unter Überspringung der Logik, sein Kult der Propheten und Apostel, des dämonisch unwissenden Sokrates (im Gegensatz zu den wissenden, klügelnden und deduzierenden Sophisten und Schriftgelehrten) der Wahnsinnigen, Dichter und Kinder.

So führt ihn sein Gottesglaube zur Umkehrung aller rationalistischen Ästhetik. Dichten ist nicht mehr eine auf Erfüllung bestimmter und bekannter Zwecke gerichteter, auf Erkenntnis bestimmter Regeln und Benutzung bekannter Umstände und Wirkungen gegründete Tätigkeit des menschlichen Geistes, d. h. der Vernunft, sondern Emanation Gottes in menschlicher Sprache, vermittelt durch menschliche Personen. Genie ist ihm nicht mehr das primäre Wissen der Regeln, Mittel und Wirkungen und die Kraft sich ihrer zu bedienen, sondern die Stimme Gottes, der erschafft was nicht war. Sprache ist nicht mehr Mittel richtig Erkanntes auszudrücken, Erlebtes darzustellen, sondern sie ist selber Erkenntnis, Erlebnis, Gefühl. Sie ist nicht Mittel zum vernünftigen Zwecke, sondern Magie, Wirkung, Auswirkung, Form der göttlichen

Kraft, sodaß die Worte unabhängig sind von den Begriffen. »Die Wörter haben ihren Wert wie die Zahlen von der Stelle, wo sie stehen und ihre Begriffe sind in ihren Bestimmungen und Verhältnissen nach Ort und Zeit wandelbar.« Kurz: in Hamanns neuem Glauben ist kein Platz für Zweck-ästhetik, und nicht umsonst hat Hamann sich mit Lessing herumgezankt. Alles was für Lessing Wissen war war für Hamann Gefühl, was für Lessing Können war für Hamann Erschaffen, was für Lessing Mittel war für Hamann Wirkung, was für Lessing Erkenntnis war für Hamann Offenbarung, was für Lessing Vernunft war für Hamann Inspiration.

In Herders Aufsatz über Shakespeare in den Blättern von deutscher Art und Kunst ist die Durchdringung vollzogen von Lessings historisch-ästhetischen Einsichten mit dem neuen Lebensgefühl das Hamann in Herder entzündet hatte. Die Durchdringung und damit die völlige Umgestaltung und Umdeutung. Selbst Sätze, Einsichten und Begriffe die wie aus Lessings Dramaturgie entnommen scheinen, haben bei Herder einen ganz veränderten Sinn: z. B. die Begriffe Genie, Absicht, Zweck. Jener Aufsatz ist nicht auf einmal entstanden und nicht Herders erste Äußerung über Shakespeare [vergl. seine Rezension des Geschmäcklers Dusch, der sich nach Wielands Manier an die schönen Stellen hielt . . in ihr ist Shakespeare bereits als Schöpfer begriffen]: aber wie er vorliegt, ist er das letzte Wort Herders über Shakespeare, die Zusammenfassung all seiner einzelnen Eindrücke, und zugleich das tiefste Wort des Zeitalters über den Gegenstand, das erste Gesamtbild Shakespeares aus einer einheitlichen Anschauung von innen heraus ohne Rücksicht auf bestimmte Zwecke und Einordnung unter Prinzipien.

Als der junge Herder von seinem Landsmann erweckt wurde zu dem Gefühl der gottbeseelten Einheit des Lebens, erschlossen sich seinem freieren und leichteren Naturell die Sinne für die einzelnen Offenbarungen Gottes in der Geschichte der Völker. Er versuchte jetzt nicht mehr, das einheitlich vernünftige Prinzip das diese Mannigfaltigkeit zusammenhielt und ordnete aufzufinden und nachzudenken, sondern gerade diese mannigfaltigen Geschöpfe als Geschöpfe zu fühlen, die Kräfte nachzuspüren aus denen sie geworden, und das Leben mitzuleben das ihnen der Schöpfer eingeblasen. Das Werden, oder

um es mit einem seiner Lieblingsworte zu sagen, die Genese, das Geschehen selbst war ihm nun der Sinn des Daseins und der Gegenstand des menschlichen Geistes. Er spähte nicht mehr in und hinter den Erscheinungen nach der Vernunftmaschinerie, nach den Zwecken, benutzte die Erscheinungen nicht mehr, um an ihnen Prinzipien und ewige Ordnungen zu demonstrieren, sondern sah in ihnen selbst die Uroffenbarungen des Schöpfers. Das Organ mit dem er der Welt gegenübertrat war nicht mehr eine universale Kritik, die das Chaos der Welt durchschnitt und Spreu und Weizen sonderte in Vernünftiges und Unvernünftiges, d. h. den moralisch vernünftigen Endzwecken Dienendes und Feindliches, sondern ein universales Gefühl für das Dasein, das Sosein, das Gewordensein aller Erscheinungen, ohne Rücksicht auf einen erst zu ergründenden Weltplan, dem die verschiedenen Wesen mehr oder minder zu entsprechen schienen. Den Schöpfer selbst fühlte er, glaubte er ohne Beweis, im Sinne Hamanns, und seine Aufgabe war ihn im Werden und im Gewordenen unmittelbar zu erkennen. Wenn das Werden für Lessing eine logische Prozedur war, ein Mittel der Weltvernunft ihren festen Plan zu realisieren, sodaß für ihn im Grund alles ein gegebenes Sein war, dessen Gesetze, Zusammenhänge, Mittel, Wirkungen und Gegenwirkungen er durch die Vielfältigkeit der Erscheinungen hindurch zu erkennen suchte, wenn Lessing das Richtig-Erkannte, den Lohn seiner logischen Aktionen, als Gesetze, als Regeln auszusprechen sich getraute, wenn ihm alles Einzelne nur Zeichen und Ziffer in einem ewigen Kalkül war, den er sich lösbar dachte: so war für Herder das Werden selbst Gottes Walten und die Verschiedenheiten der Geschichte, die Mannigfaltigkeit der Völker und Sprachen und Individuen war ihm ein Erzeugnis eben dieses göttlichen Waltens, war ihm Auswirkung Gottes, war der Leib der Gottheit. Nur mit dem Individuellen drang er ins Werden ein, nur mit dem Werden in die Gottheit. Weit entfernt, Gesetze, allgültige Normen suchen zu wollen, suchte er gerade die Individualitäten, beseitigte das Besondere nicht, suchte die Ausnahmen nicht zu erklären oder zu entschuldigen, um das Gesetz zu retten, sondern liebte gerade die Besonderheit als den Sinn Gottes.

So ist er unser erster großer Individualist, der erste große Geschichteseher und poetische Erfühler der Bibel, Shakespeares, der Völker-

stimmen geworden, kurz der individuellen Offenbarungen der Geschichte. Neben dem großen Kritiker, der allem seine Grenzen anwies, steht er als der große Liebende, der allem seinen Sinn gab. Sein Gefühl des Werdens und sein Sinn für das Individuelle sind die Grundeigenschaften denen wir seine Universalgeschichte, seine Übersetzungen und seine Neubelebung der Weltdenkmale danken . . alles hat denselben Ursprung. Universal ist er im selben Grade wie Lessing, aber auf die entgegengesetzte Weise. Zwei Grundartungen der menschlichen Natur überhaupt stehen sich hier gegenüber: Herder denkt in der Zeit, Lessing im Raum. Herders Erlebnis sind die Gestalten, Lessings Erlebnis die Gesetze, sodaß überall wo Lessing Mittel sieht für Herder Ursachen, und wo Lessing Zwecke sieht für Herder Wirkungen stehen. Doch ihre beiden Sphären schneiden sich an mehreren Punkten, und da sie denselben Weg oft in entgegengesetzter Richtung gehen, so kann es einem der nur den Weg und nicht ihre Bewegung sieht vorkommen als ob sie dasselbe meinten. Passieren sie doch bei ihrem Universalismus oft dieselben Punkte. Aber wenn sie von Vernunft reden, so meint Lessing Übereinstimmung, Absicht, Zweckmäßigkeit, Herder Gesundheit, Gleichgewicht und lebendigen Sinn. Wenn sie von Genie reden, meint Lessing überlegene Einsicht in die Normen der Welt, Herder die Fähigkeit Leben zu schaffen und zu fühlen. Wenn sie von Natur reden, meint Lessing einen Komplex ruhender Dinge und ewiger Gesetze, Herder einen Komplex werdender Dinge und bewegter Kräfte. Wo Herder vom Zweck des Dramas spricht, muß man es niemals in dem Sinn einer beabsichtigten, sondern nur einer erreichten Wirkung verstehen.

So grenzt er sich gegen Lessing ab nicht durch den Mangel an Vernunft und Logik, sondern durch ihre Unterordnung unter sein intuitives Gefühl. Vernunft war ihm das Mittel sein Gefühl zu beleuchten und klarzulegen. Das unterscheidet ihn wesentlich von Hamann, und er konnte dadurch sein Weltgefühl fruchtbar und auch Vernünftigen plausibel machen. Hamann war unfähig sein Gefühl anzuwenden und auseinanderzulegen. Er blieb ein Klumpen heiligen Feuers, an dem andere erst ihre Fackeln entzündeten. Dieser Mangel Hamanns äußerte sich durch Feindschaft gegen jede Vernunft, während Herder — mit ihr begabt, ohne von ihr beherrscht zu werden — sie nützen konnte

und nicht nötig hatte sie zu verwerfen. Hamanns Offenbarungen waren Monologe, aus der Fülle seines Herzens hervorgetrieben, ohne daß er sie anderen hätte vermitteln können die nicht vom gleichen Erlebnis erschüttert waren. Erst Herders Verlautbarungen dieses Hamannischen Lebensgefühls waren Form geworden und durch ihre Durchleuchtung mit den Mitteln der Vernunft und Logik übertragbar geworden, ohne an Urkraft einzubüßen. Herder dankte Hamann seinen Schöpferbegriff, sein Geniegefühl, seine Fähigkeit das Dumpfe, Unbewußte, Jähe zu ergreifen: Volk, Kinder und Urzeit, alle Zustände die auf einem unmittelbaren Verhältnis zu den schöpferischen Kräften beruhen. Hamann hatte ihn gelehrt den Dünkel, den Ekel und das Besserwissen vor dem Dumpf-Ungestalten und Unvernünftigen aufzugeben. Von Hamann hat Herder endlich — eine zweifelhafte Mitgift — den intuitiven Stil, der das Gefühl unmittelbar ausdrücken soll, ohne erst durch den Verstand hindurchgegangen zu sein. Die Sprache Hamanns und Herders stellt den bei Herder nur teilweise, bei Hamann ganz verunglückten Versuch dar das Erlebnis unvermittelt umzusetzen in Worte. Verunglücken mußte der Versuch bei Erörterungen, die notwendig die Sprache als Mittel der Mitteilung brauchen, deshalb, weil hierbei die Worte nicht nur Lautsymbole und die Sätze nicht nur Tonfälle sein müssen, sondern auch Begriffe und logische Inhalte. Was dem dithyrambischen Dichter glücken kann und glücken soll, jedes Erlebnis schon im Lautsymbol einzufangen und auszudrücken, muß dem Denker mißglücken, wenn er die andere Seite der Sprache vernachlässigt, die der Vernunft untersteht, wie die eine dem Erleben selbst. Der Dichter sagt durchs Wort die Dinge selbst, der Denker aber hat über die Dinge zu reden. Indem Hamann sich ganz der Inspiration, d. h. physiologisch gesprochen der Assoziation überließ, hob er den Zusammenhang zwischen Sprache und Logik auf, der neben dem zwischen Sprache und Erlebnis besteht. Herder stellte diesen Zusammenhang wieder her. Das war Lessings Einfluß, aber Shakespeare selbst verführte Herder dann wieder zu einem Mittelding zwischen logischem und assoziativem Stil, der zu schönen Stellen führte, aber Reinheit, Einheit und Architektur vermissen läßt. Weil Herder bald die Vernunft, bald die Einbildungskraft in Bewegung setzte, bald überredete, bald überzeugte, vor allem aber immer suggerierte, strengte

er den Geist durch sein Auf und Ab an, überrannte ihn, wo Lessing ihn planmäßig führte und gefangennahm, und er vergewaltigte, wo Lessing verführte. Herders Eigentümlichkeit ist daß er alles auf einmal wollte und von der Mitte des Gefühls aus auf die Mitte des Organs losging, im Gegensatz zu Lessing, der schritt- und stufenweise verfuhr. Lessing war wählerisch aus kritischem Sinn, wie Wieland aus Geschmäcklertum, Herder war weder in Stil noch Geschmack wählerisch. War doch gerade das Alldurchfühlen, das Allvermischen seine Kraft und seine Freude! Darum war er wie kein anderer berufen die Gesamtgröße eines Autors zu entdecken, und durch seinen Stil selbst verkünden zu helfen, an dem man herumgetüftelt und entdeckt, gesonnen und gepriesen, gemäkelt und geschmäckelt, gestaunt und geschaut hatte, dessen sämtliche Teile man von vielen Seiten betastet hatte, ohne daß man ihn aus seiner eigenen Tiefe heraus als ein Ganzes gefühlt und dargestellt hätte.

Der Grundwille von Herders Abhandlung über Shakespeare ist der: zu beweisen daß Shakespeare mit Notwendigkeit Schöpfer seiner Welt ist, wie Lessings Grundwille der war: zu zeigen daß Shakespeare den einen moralischen Endzweck der Tragödie am besten erreicht hat. Gemeinsam ist beiden die Absicht: zu erklären daß und warum Shakespeare so sein mußte wie er ist, daß und warum er anders verfährt als die Griechen, daß und warum er besser und richtiger verfährt als die Franzosen. Beide wollen ihn zunächst als Dramatiker erklären. Während Lessing sich auch strikt daran hält, überfliegt Herder diese Grenzen und betrachtet ihn als Dichter überhaupt. Beide verehren die Griechen als höchstes Muster und den Aristoteles als den richtigen Erkenner der Erfordernisse der Tragödie. Beide haben die Einsicht daß die Regeln der Griechen, als starre Gesetze gedeutet, ein Mißverständnis seien und ihre Nachahmung durch die Franzosen eine Torheit. Beide haben die Einsicht in die verschiedenen historischen Bedingungen der beiden Bühnen, obwohl hier bereits Herder »historische Bedingungen« unendlich viel weiter faßt als Lessing: Herder versteht das ganze Zeitalter, Volk und Sitten darunter, Lessing — immer auf den vorliegenden Zweck beschränkt — nur die besonderen Umstände unter denen die jeweilige Aufführung statthat. In allem übrigen sind sie nicht nur verschiedener Ansicht, sondern sie sehen, wo sie Gemeinsames sehen,

alles von der genau entgegengesetzten Seite aus. Lessing geht überall vom Zweck aus, von der moralischen Besserung des Hörers mittels der Erschütterung, und indem er die Mittel zur Erreichung dieses Zwecks untersucht, des einen unveränderlichen Zwecks, kommt er zu dem Schluß daß Shakespeare jenen Zweck ebenso meisterlich erreicht hat als die Griechen, daß er also ein ebenso großer Künstler sei. Herder umgekehrt, nicht ausgehend von einem allgültigen Endzweck, sondern vom besonderen Leben der Dichter, untersucht die Ursachen und Bedingungen, das Völkerleben aus dem die Griechen heraus ihre Bühne schufen und kommt zu dem Schluß daß die gesamte strenge Einheit und Zusammenfassung, die man als der Griechen höchste und unerreichbare Kunst pries, notwendige Folge ihres Wesens sei, daß also die Griechen Natur seien. Kurz: Lessing rechtfertigt Shakespeare vor den Griechen, indem er sagt: Shakespeare ist auch Kunst, und Herder, indem er sagt: die Griechen sind auch Natur.

Das Gegebene, Endgültige, Unerschütterliche, das Maß ist für Lessing der Zweck, d. h. eben ein bestimmter Punkt in dem vernünftigen Weltplan, der für Griechen gilt wie für Engländer, nach dem beide sich zu richten haben als dem unumstößlichen Gesetz, und nach dessen größerer oder minderer Erfüllung sich ihr Wert bemißt. Mit unerbittlichem Blick auf diesen Pol gerichtet, geht er logisch die konkreten Werke und Wirkungen durch auf ihre Berechtigung diesem Zweck gegenüber. Für Herder sind das Gegebene, das er einfach anzunehmen hat, die erlebten Werke und ihre Wirkungen: hier Shakespeare, der ihn erschüttert und hier die Griechen, die ihn anders erschüttern. Er fragt nicht: ob und warum sie ihren Zweck erreicht haben, ob sie Recht haben, ob sie Kunst sind, ob sie die Regeln, die ewigen Gesetze erfüllen, sondern er fragt: wie sie entstanden sind und welche Leben beide ausdrücken. Nicht ihre Gleichheit vor dem Gesetz interessierte ihn und er suchte nicht wie Lessing durch die verschiedenen Wege hin diese ihre Gleichheit zu bekräftigen, sondern gerade die Verschiedenheit zog ihn an, und wenn er als Apologet auch Sophokles und Shakespeare als Brüder hinstellen mußte: der ganze Nachdruck seiner Abhandlung beruht nicht, wie der Lessings, darauf: um jeden Preis Shakespeare neben die Griechen als auch musterhaft hinzustellen, sondern sein von den Griechen so verschiedenes Werk als ein eigenes

zu feiern. War es ihm doch eben um Muster nicht mehr zu tun! In dem Moment wo es keinen Zweck, d. h. keine allgemein gültige Vernunftrichte, mehr gab, sondern nur individuelles Leben, Wirken und Werk, konnte es auch keine Muster mehr geben im Sinn einer Nachahmung, ja selbst in dem Sinne daß man daran lernen könnte. Damit ist auch eine grundsätzliche Änderung im Kult der Griechen eingetreten. Die Griechen sind für Lessing noch das Vorbild, und er weiß für Shakespeare keine höhere Ehre als daß er ihm nachrühmt, er sei ein ebenso großer Künstler als die Griechen und er befolge die Regeln des Aristoteles, ohne es zu wissen, im richtigen Sinn. Für Herder sind sie ein Volk wie ein anderes, — besser vielleicht, und eines welches die schönsten Werke hervorgebracht hat . . aber nicht kraft einer richtigen Einsicht und zweckmäßigen Verfahrens zur Erreichung des einzig gültigen Zwecks, sondern weil es unter besonders günstigen Bedingungen lebte, die nie wiederkehren. Für Lessing — Goethe und Schiller folgten später ihm hier mehr als Herdern — waren die Griechen die Erfüllung des Gesetzes, und an ihnen hatte man es zu lernen, allerdings nicht als totes, abstraktes Netz, sondern als Anwendung lebendiger Mittel. Das Individuelle, das Lessing nicht verleugnete noch verwarf, war ihm doch nur eines der Mittel um die Wirkungen zu erreichen die zum Zwecke gehören. Für Herder ist das individuelle Leben selbst der Sinn und der Urgrund des Schaffens, und nur insofern dies individuelle Leben ausgedrückt wird, hat ein Werk Wert. Die Wirkung (er nennt sie manchmal Zweck, als das was am Ende steht, worauf das Schaffen hinausläuft) versteht sich von selbst, sie stellt sich unwillkürlich da ein wo individuelles Leben, wo Natur sich ausdrückt. Furcht und Mitleid: d. h. »eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung in gewissem Maße und von gewissen Seiten, kurz! eine Gattung Illusion« ist nur die notwendige Folge von dargestelltem, d. h. sich äußerndem »Geist, Leben, Natur, Wahrheit«. Die Franzosen erzielen nach Herder Furcht und Mitleid deshalb nicht, weil sie, anstatt ihr Leben auszudrücken, ein fremdes nachäffen, nach Lessing deshalb nicht, weil sie aus Mißverständnis der Griechen falsche Mittel anwenden, um die betreffenden Seelenkräfte der Hörer in Bewegung zu setzen.

Herder hat endlich als erster seit Jahrhunderten den entscheidenden

Schritt getan: die Grundlagen der Ästhetik, den Schwerpunkt des Schaffens in den Schöpfer zu legen statt in den Aufnehmenden. Alles andere ergibt sich hieraus, wie sich dies aus dem neuen Lebensgefühl ergibt. Sobald der Mensch das Gefäß Gottes, der Genius das Organ Gottes ist, kann er als Schaffender seine Gesetze nicht mehr von den Menschen empfangen, kann sein Werk nicht mehr reguliert werden durch die Beziehungen zu anderen, also nicht durch Zwecke. So gewiß die autonome Vernunft (deren Anwalt Lessing ist) keine höhere Aufgabe hat als gerade die Zwecke, das Ganze des Weltplans (den man nun auf einen Schöpfer zurückführen kann oder unmittelbar in die Welt hineinverlegen) zu erkennen, d. h. herauszulesen oder zu finden, und sich danach zu richten, d. h. Gesetze zu geben und zu befolgen, sodaß alles was geschieht, also auch das künstlerische Schaffen, in Übereinstimmung mit diesem Plan, diesen Zwecken sich vollziehen muß, der Künstler also immer gebunden ist an den einmaligen Weltplan, an dem jeder Erkennende Teil hat, sodaß Kritik und Erkenntnis das Wesen des Schaffens wird, das Schaffen selbst Bezugnahme auf Zwecke ist: so gewiß ist ein in Ewigkeit feststehendes, jedem mehr oder minder zugängliches und befolgbares Gesetz unverträglich mit dem Glauben an einen inspirierenden, d. h. in Geschöpfen fortwährend neu wirkenden Schöpfer. Wenn das Schaffen unmittelbar von dem waltenden Weltgeist abhängt, so gibt es kein einmaliges Gesetz und keine starren Zwecke. Herder faßt den inspirierenden, Geist, Seele, Leben schaffenden und einflößenden Gott pantheistisch, als der Geschichte immanent: die einzelnen Gestaltungen sind ihm immer neue Geburten dieses Schöpfers, die einzelnen Werke Ausdruck des immer sich erneuernden Lebens, das sich nie wiederholt und dessen einziger Plan eben die Schaffung unendlicher Geschicke und Geschöpfe ist, dessen Lust eben das Wirken, die Mannigfaltigkeit und die Bewegung des Lebens selbst ist. Das Werk wie die Wirkenden sind also nicht Herren ihres freien Willens und ihrer richtigen Einsicht, sondern sie schaffen wie sie müssen, unter dem Odem Gottes, d. h. dem Walten der Geschichte in die sie gestellt sind.

So sind, wie die Zwecke nicht ewig, auch Zeit und Raum keine mathematisch unveränderlichen Gesetzlichkeiten, sondern »an sich nichts, die relativste Sache auf Dasein, Handlung, Leidenschaft, Ge-

dankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in- oder außerhalb der Seele«. Für Lessing waren sie als Mittel zum Zweck zu behandeln. Herder zieht sie in die Seele des Schöpfers hinein. Der Künstler selbst wird behandelt nach Analogie Gottes, des Schöpfers im Großen. Wie dem Weltschöpfer alle Zeiten, Zonen, Geschicke, Sitten, Völker nur Stoffe sind um seine Kraft auszudrücken, so ist dem Künstler das Leben das er vorfindet Stoff um sich zu äußern — Stoff, nicht Mittel, denn er kann gar nicht anders als das gestalten wovon er getrieben und gebildet wird. »Da die Bildung eines Kindes doch unmöglich durch Vernunft geschehen kann und geschieht, sondern durch Ansehung, Eindruck, Göttlichkeit des Beispiels und der Gewohnheit: so sind ganze Nationen in allem, was sie lernen, noch weit mehr Kinder.« [Vgl. auch Hamanns Werke II, 449: »Wie würde es ein großer Geist anfangen . . .« usw.] Wie Nationen gebildet werden durch die Gegenwart und Einwirkung dessen was um sie ist, durch Benutzung dessen was sie sind, eben durch »Göttlichkeit des Beispiels«, so schafft auch der Dichter aus diesem göttlichen Leben heraus. »Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplizität von Vaterlandssitten, Taten, Neigungen und Geschichtstraditionen ... und da nach dem ersten metaphysischen Weisheitssatze aus nichts nichts wird, so wäre Philosophen überlassen, nicht bloß kein griechisches, sondern wenns außerdem nichts gibt, auch gar kein Drama in der Welt mehr geworden und hätte werden können. Da aber Genie mehr ist als Philosophie und Schöpfer ein ander Ding als Zergliederer: so wars ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervorzurufen.«

Lehrreich ist es hier, Herders Geniebegriff mit dem Lessings zu vergleichen, um zu sehen wie beide letzten Endes hervorgehen aus ihrem Gottesbegriff. Denn auch Lessing behandelt das Genie als ein Symbol des Schöpfers, das dichterische Schaffen nach Analogie des göttlichen. Das Genie, »das, ... um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, mit dem es seine eigenen Absichten verbindet.« (Hamb. Dramaturgie, 34. Stück.) Man kann nicht deutlicher sagen daß Schaffen Ordnen ist und daß alles in Raum und Zeit gegeben ist, Gott selber nach Zwecken verfährt, also

als Rationalist. Gott ist einfach die personifizierte Vernunft. Wir haben hinlänglich betont daß Herders Gottesvorstellung aus entgegengesetztem Erleben heraus die entgegengesetzte ist: Der Begriff des Künstlers als Schöpfer, wie wir ihn heute fassen, ist erst durch Herder geschaffen, und zwar wesentlich durch seinen Shakespeare-aufsatz. Das Erlebnis Shakespeare hat ihm diese Konzeption ermöglicht. Das individuelle Erlebnis: »Shakespeare als Schöpfer von Welt und Geschichte« ist der formende Keim um den sich seine ganze Abhandlung kristallisiert hat. Wie Lessing vom erkannten Zweck ausging, so Herder von der gefühlten Lebenskraft, und dies Gefühl leitete ihn, wie Lessing die Logik, bis in alle Einzelheiten des Shakespearischen Werkes und seine Entstehung. Herders Weg war der (um zusammenzufassen): kraft des neuen, durch Hamann in ihm entzündeten Weltgefühls empfand er in jedem geschichtlichen Zustand eine Offenbarung der göttlichen Kraft—Wirkung und Ausdruck des unendlich vielgestaltigen Werdens. So empfand er die griechische Tragödie und Shakespeares Drama als unvergleichbare Auswirkungen der göttlichen Kraft, wie die Völker selbst denen jedes entstammte. Beide waren höchste Kunst, weil sie Natur, d. h. aus individuellen Bedingungen notwendig Gewordenes, Geschaffenes waren. Wie die verschiedenen Völker Geschöpfe oder Ausdrücke Gottes sind, so ist der Künstler das Geschöpf oder der Ausdruck des jeweiligen Volkes, sein Werk der Ausdruck oder das Geschöpf seines jeweiligen Erlebens, derart, daß die göttliche Kraft, in einer Stufenfolge von Wirkungen, sich im individuellen Werk offenbart. Die Gottheit kann sich aber nicht anders als eben individuell einmalig ausdrücken, die Gleichartigkeit, Einheit, Einfachheit der griechischen Bühne ist individueller Ausdruck, einmalige Folge des individuellen einmaligen Griechentums. Die Mannigfaltigkeit, Besonderheit, Vielspältigkeit des Shakespearischen Dramas ist individueller Ausdruck seiner nie vorher dagewesenen und nie wiederkehrenden Welt.

»Genesis«, »Wirkung«, »Art«, »Seele« (»Seele der Begebenheit« »durchhauchende, alles belebende Seele«) sind Herders Lieblingsworte. Alle führen zurück auf Schaffen, Werden, Erleben, Erfühlen. Indem er überall der »Genese« nachgeht, erkennt er die »Simplizität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort-

ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit« als natürliche und notwendige Frucht der griechischen »Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube usw«. Sobald sich dies änderte, blieb das spezifische Leben auch nicht mehr in dieser Form. Das griechische Drama entwickelt sich den Sitten gemäß aus Chor, Dithyramb, das Shakespearische aus Fastnachts- und Marionettenspiel. »Holt es sein Drama nicht aus Chor, aus Dithyramb her, so kanns auch nichts Chormäßiges, Dithyrambisches haben. Läge ihm keine Simplizität von Faktis der Geschichte, Tradition, häuslichen, Staats- und Religionsbeziehungen vor — natürlich kanns nichts von alle dem haben«. »Shakespeare fand keinen Chor vor sich, aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim, das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprucharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, Könige und Narren, Narren und Könige zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen.« Shakespeares Drama ist also nicht Handlung, sondern Begebenheit, Ereignis. »Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet jener auf das Ganze eines Eräugnisses, einer Begebenheit. Wenn bey jenem Ein Ton der Charaktere herrscht, so bey diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, soviel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in Jenem Eine singende feine Sprache wie in einem höheren Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beyde Vertraute Einer Gottheit?« So gibt Herder der alten Antithese von Handlungs- nachahmung und Menschen-nachahmung einen neuen Sinn.

Wichtiger als die Formulierungen ist es wie Herder den Shakespeare neu erleben lehrt, wie er den spezifischen Gehalt von Shakespeares Werk mit heraufhebt, indem er zeigt wie Shakespeare zu seinem Werk

kommen mußte, indem er Shakespeares Werden und seine Stellung zur Welt als ein Erleben faßt und dies Erleben im Werk ausgedrückt findet, deutet und paraphrasiert als ein von der Mitte heraus mitfühlender, nicht als ein von außen her logisch ableitender oder impressionistisch schmeckender Betrachter. Herders Art zu erleben war zugleich seine Methode Shakespeare darzustellen. Er fühlte das Werden Shakespeares nach und stellte es dar und suggerierte damit zugleich das spezifische Wesen der Shakespearischen Dramatik: daß es sich hier nicht mehr um die Nachahmung einer gegebenen Natur handelt, nicht um Abbildung einer wenn auch noch so reichen Wirklichkeit, sondern daß Shakespeares Werke selbst Natur, Schöpfung sind, daß seine Bilder nicht Wahrheit, sondern Wirklichkeit haben, daß sie selber Realität sind: diese Erkenntnis, die Umkehrung aller bisherigen Ästhetik hob er mit herauf. »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet.«

Indem Herder dem Werden der einzelnen Stücke nachgeht, die Kräfte nachfühlt die es geschaffen haben, zaubert er die Vision wieder empor, die Atmosphäre des Stücks, den Sturmwind der besonderen Schicksale und Charaktere, die Farbe und die Luft des Macbeth, Lear, Othello. Seine Paraphrasen sind nicht nur Angabe des Inhalts, sondern suggerieren bis in den Rhythmus hinein die besondere Lebensbewegung dieser Stücke. Jetzt zum ersten Male wird der ganze Schatz des Shakespearischen Dichtertums als Gehalt gehoben, einmal das besondere Weltprinzip, die Geschichtswelt und die historischen Lebenskräfte die er ausdrückt, und sodann die poetische Luft die um jedes einzelne Stück weht, sein individueller (noch nicht sein persönlicher) Gehalt. Wie Herdern sein historischer Sinn zur Erkenntnis Shakespeares als Schöpfers nordischer Welt und Geschichte geführt hatte, so führte ihn innerhalb der Shakespearischen Welt derselbe Sinn zum Gefühl für die Besonderheit jedes Stücks. Da er nicht, wie Wie-

land, sich nur beeindrucken ließ von den sinnlichen Valeurs der ihm zugänglichen Sphäre, sondern das schöpferische Prinzip des ganzen Shakespeare erfaßt hatte und am Werk sah, so durchdrang er als erster alle drei Sphären des Shakespearischen Kosmos, die innerste Leidenschaft, die historisch-rhetorische und die launig-phantastische. Daß er eben jenen ganzen Shakespeare in seiner Fülle nicht nur erkannte, wie andere vor ihm, nicht nur wußte daß Shakespeare all dies darstellen konnte oder daß Shakespeare alle Menschen und Stände gekannt habe, sondern es nachlebte, das beweisen schon in diesem Aufsatz seine Paraphrasen der einzelnen Stücke. Wie ist die Atmosphäre im Macbeth, Kolorit, Rhythmus und Bewegung, kurz alles was den dichterischen Gehalt ausmacht (im Gegensatz zum Begriffsinhalt oder zum theatralischen Vorgang, den Herder scheinbar allein erzählt) in seiner Paraphrase dieses Stückes ungesucht wiedergegeben! Hier ist jene volle Sinnlichkeit erreicht die Wieland nur für das Romantisch-launige, Gerstenberg nur für das Kolorit hatte, jene Sinnlichkeit die das Werk als Organismus ergreift und in jedem Teil den Atem des Ganzen wahrnimmt. Wie glücklich und suggestiv hebt Herder die einzelnen Stellen heraus worin die ganze Stimmung gleichsam gesammelt ist: »... Nicht mit dem stillen Könige noch zu guter Letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du, o König — das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger, gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtszene Bankos mit Fackel und Schwert! Der Dolch, der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ists geschehn und das Pochen an der Tür!« Oder im Hamlet: »Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern — und nun erscheints!« »Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort...« Das ist nicht Inhaltsangabe, sondern aufgefangene, poetische Atmosphäre. Diese Dichtungen sind nicht mehr mit den Nüstern aufgenommen, auch nicht mit der Vernunft untersucht, sondern mit dem ganzen Leib erlebt als ein Schicksal, als eine Landschaft, als ein Leben, als »unnennbares Ganzes, als Schicksals-, Königsmord- und Zauberwelt, die als Seele das Stück bis auf den kleinsten Umstand von Zeit, Ort, selbst

scheinbarer Zwischenverwirrung belebt, alles in der Seele zu einem schauderhaften, unzertrennlichen Ganzen macht.« Hier ist nicht mehr die Rede von gutgezeichneten Charakteren, richtig durchgeführten Handlungen, trefflichen Beobachtungen, rührenden Zügen, schönen Stellen, auch nicht von Reichtum des Inhalts, Umfang der Menschenkenntnis, überlegener Theatervernunft — und was man sonst an Shakespeare gelobt hatte, lauter Details die sich gerade auf alles andere bezogen als das Schöpferische im weiteren Sinn, das Dichterische im engeren Sinn. Bei Herder endlich ist das leibhaft lebendige Gefühl, das wissend gewordene Gefühl um Shakespeares dichterischen Kosmos als einen einheitlichen, gewachsenen, geborenen Organismus. Hier ist er als Ganzes endlich aus einem Stoffkonglomerat oder einem Formproblem zu einer dichterischen Welt geworden, seine Werke sind nicht mehr Theaterstücke, nicht mehr Schatzgruben der Weltweisheit, sondern was sie uns noch heute sind, dichterische Seelenwelten mit aller Luft, Weite und Rundung der äußern Welt, Bewegungen als Gestalt, Leben als Form und Rhythmus, unteilbare Kosmen aus wogendem menschlichem Chaos gebildet.

Über das dichterische Gesamtwesen Shakespeares ist bis auf den heutigen Tag nichts Tieferes und Umfassenderes gesagt worden als dieser Aufsatz. Der Romantik war es vorbehalten ins Einzelne der Stücke genauer einzudringen und den Zusammenhang zwischen Zeit und Werk, zwischen Werk und Charakter Shakespeares subtiler zu erforschen, Shakespeares Charakter aus dem Werk, oder umgekehrt, zu erklären. Die an die Romantik anknüpfende Philologie hat Sachdetails in Masse zur Bestätigung und Verdeutlichung des Gesamtbildes herbeigebracht, aber keine neue Idee. Wo die philologische Kritik und Biographie neue Ideen über Shakespeare hat vernehmen lassen, sind sie beträchtlich flacher und beschränkter als die Herders. Die ästhetische Kritik ist zum Teil hinter Herder zurückgeblieben und auf Lessings Weg weitergegangen, indem sie Shakespeare wieder aus außerdichterischen Zwecken erklärte statt aus dichterischen Kräften. Goethe selbst, dessen Shakespeare-bild unter dem Banne Herders steht, kehrte später auch insofern auf Lessings Standpunkt zurück, als er Shakespeare mehr von der Vernunft denn vom Gefühl aus beurteilte. Die Kenntnis Shakespeares als dichtender Weltkraft hat mit Herder ihren

bisherigen weitesten Umfang erreicht. Die Arbeit die jetzt noch zu leisten war bestand darin: seine Gestalt selbst herauszuarbeiten, in die Tiefe zu graben, Einzelheiten in den großen Zusammenhang zu stellen und vor allem darin: die von Herder eroberte Welt produktiv zu machen. Dies ist eins der großen Probleme des klassischen wie des romantischen Zeitalters, ja aller höheren Dichtung die sich seitdem in Deutschland regt. Denn seit Herder Shakespeare als den Dichter der nordischen Menschheit, als den modernen Weltschöpfer entdeckt hat, ist er keine dichterische Einzelerscheinung mehr, sondern, wie die ganze Antike, eine Zeit, eine Forderung, eine Kultur, eine Atmosphäre, kurz eines der großen Grundelemente der modernen Welt, womit sich jeder Geistige auseinanderzusetzen hat. Sein Name bedeutet für sich so viel wie griechische Plastik, römisches Recht, holländische Malerei, deutsche Musik . . mit Dante, Michelangelo und Rafael zusammen repräsentiert er für unsere Bildung (nicht für unsere Wissenschaft) die Renaissance.

Von Herder ab gewinnt Shakespeares Name eben dadurch eine andere Bedeutung auch für unser Thema. Sobald Shakespeare in die deutsche Bildung hineingezogen ist, sie durchdrungen hat, bedeutet seine Erwähnung nicht mehr überall, wie bisher (solange er eine außerhalb der deutschen Bildung ihr erst einzuverleibende oder von ihr fernzuhaltende literarische Erscheinung war) eine Stellungnahme zu ihm, eine Kräfteäußerung oder ein bestimmtes Zeichen der Zeit, dessen Deutung uns oblag — obwohl wir auch dann immer nur die Tendenzen, soweit sie Shakespeare angehen, da aufsuchten, wo sie sich am kräftigsten und deutlichsten äußerten. Von Herder ab wird Shakespeare ein großer Name wie Plato oder Cäsar, und seine Erwähnung ist vielfach nicht mehr Ausdruck eines Erlebnisses, sondern Gewohnheit, und nicht mehr Wille, sondern mechanische Anwendung von Gelerntem. Erst von Herder ab ist Shakespeares Name ein historischer, kein unbedingt aktueller mehr. Sein Name drückt jetzt nicht mehr Wirkung, Aufnahme, Bewegung, Einfluß aus, sondern Niveau und Zustand. Wenn wir eine Geschichte des Niveaus zu schreiben hätten statt einer der Wirkungen, müßten wir uns allerdings weniger an die Erneuerer des Niveaus halten, welche in jeder Gegenwart die Zukunft, der Einfluß, die Vorwärtsbewegung sind, sondern an die Schulbücher, Jour-

nale und Zeitschriften, wo das Geglaubte der Vergangenheit und das Gedachte der Gegenwart als Niederschlag, als caput mortuum des Lebensprozesses niedergelegt ist. Wir wollen jedoch nur den Prozeß selber kennen lernen, und so werden wir von jetzt ab nur diejenigen Erwähnungen Shakespeares in Betracht ziehen die eine Umgestaltung des Niveaus bedeuten.

In Herder strömen die drei großen Richtungen die der deutsche Geist zu Shakespeare hin eingeschlagen zusammen, teils gemischt, teils nebeneinander herlaufend: die Lessingische Vernunft, vornehmlich als historischer Sinn, die Wieland-Gerstenbergische Sinnlichkeit, als Geschmack für Kolorit und Atmosphäre, und das Hamannische Weltgefühl für das Schöpfertum. So hat er Shakespeare jetzt in die Mitte gestellt und von allen Seiten zugänglich gemacht oder vielmehr der Zentralsonne die Ausstrahlung nach allen Seiten ermöglicht. Dies hatte die völlige Umwandlung der Atmosphäre zur Folge. Doch seitdem Shakespeare aus einer festumrissenen Gestalt, d. h. einem abgegrenzten Werk-komplex, aus dem jeder holte was er brauchte und jeder die ihm gemäße Seite sah, zu einer atmosphärischen Gewalt geworden war, nicht nur greifbare Erde, sondern auch Flut und Flamme und schweifende Luft, ist es oft schwer zu entscheiden was in der allgemeinen Atmosphäre von ihm herrührt und was andere Elemente sind. Denn Einflüsse sind keine Rechenexempel, wo jedem seine Partie glatt zuzuerteilen und herauszulösen ist. Die Entdeckung Shakespeares durch Herder ist ebensosehr eine Wirkung als eine Ursache und ein Element der Kräfte die nun die deutsche Literatur bilden, und der große Mischer Herder ist ebensosehr Ergebnis als er Erlebnis ist. Bei dem Kritiker (Scheider!) Lessing, der in der Helle seine geistige Arbeit verrichtet, ist immer klar wo er herkommt und wo er hingeht, was er übernimmt, was er findet, was er benutzt, was er aussondert. Aber Herders dunkles Wallen, Werden und Wollen ist immer zugleich Hingabe und Aufnahme. Er ist ein weibliches Genie großen Stils, während Lessing männlich ist bis zur Männischkeit.

Was von Herder gilt, dem Choreuten des ganzen Sturms und Drangs, gilt in verstärktem Maße von dieser Bewegung selbst. Sie ist deswegen schwer auf ihre Elemente zurückzuführen, weil sie zum Teil eben gerade die Aktion des Mischens selber ist . . und so wie

Shakespeare nicht bloß als Führer, Meister und Muster, sondern geradezu als Element waltet — man muß fortan diese beiden Bedeutungen Shakespeares auseinanderhalten —: so ist die Produktion der Stürmer und Dränger und ihre Theorie (wenn man die Gefühlsausbrüche ihrer Manifeste so nennen will) getränkt von Shakespeare, aber von sehr verschiedenem Shakespeare, je nach den anderen Stoffen mit denen sie ihn durchsetzten und nach der Seite von der sie ihn übernahmen.

Jedes der Sturm- und Drang-schlagworte, Natur, Gefühl, Freiheit, Seele, Genie hat mehrere Ursprünge — und so auch Shakespeare selbst, sobald er Schlagwort geworden war. Versuchen wir wenigstens, der Unmöglichkeit einer reinen Auflösung uns bewußt, wenn nicht die Stoffe so doch die Richtungen nach Ursprüngen zu scheiden. Die zwei großen Verführungen für die Jugend des Sturms und Drangs lassen sich zusammenfassen in den beiden Schlagworten Natur und Freiheit. In dem ersten entlud sich je nach Charakter oder Herkunft der Einzelnen die neue Empfänglichkeit, Seh- und Fühlweise gegenüber den außergesellschaftlichen Wirklichkeiten (Gott oder Welt: das neue religiöse Gefühl, das Landschaftsgefühl, die Wahrheitssuche), in dem zweiten die neuen gesellschaftlichen Forderungen, der Wille zur Autonomie des Einzelnen gegenüber den Konventionen in Kunst, Gesellschaft und Staat. Beide Forderungen vereinigten sich in dem neuen Individualismus: denn der Mensch, als Wesen für sich genommen, gehört der Natur an, in seinen Beziehungen zu anderen genommen der Gesellschaft. Die Forderung sich ausdrücken zu dürfen wie man sich von Gott geschaffen fühlte, aus der »Fülle des Herzens« (Stolbergs Formulierung) vereinigte also beide Ansprüche, Natur und Freiheit, und zwar ist die Natürlichkeit mehr die positive, die Freiheit mehr die negative Seite derselben Forderung. Aus Natur wollte man so sehen (daher der Naturalismus der Darstellung), handeln (kraftgeniales Betragen), fühlen (Subjektivismus, Lyrismus, Rührung und Schwärmerei) wie man sich getrieben spürte. Aus Freiheit wollte man durch Gesetze, Regeln, Muster, Konventionen von außen nicht gebunden sein, die vorhandenen übertreten oder umstürzen.

Das Naturgefühl hatte zwei Hauptquellen, erstens: die religiöse

Lockerung, die Gottes Werk als Schöpfung ergriff (Klopstock und Hamann), zweitens: Rousseaus Kultus der Natur: dieser ging freilich weit weniger hervor aus einem positiven Gefühl der Natur als aus dem Widerspruch gegen die Zivilisation, die ihn quälte und ekelte. Für Rousseau war die Natur nicht ein Gefühl oder eine Anschauung, sondern ein Zustand, der Gegensatz zur Kultur. In Rousseaus Naturkult lag also jener neue Begriff der Freiheit bereits eingeschlossen. Für ihn war die Natur nicht Gottes Schöpfung, sondern ein menschliches Ideal.

Herder brachte zu diesen beiden Elementen synthetisch als eigenes den universalen geschichtlichen Sinn, d. h. gerade die Fähigkeit, die vor ihm niemand hatte: die Natur, das göttliche Walten, (sein Naturgefühl kam von dem religiösen Hamanns her) auch in der Geschichte, Kultur und deren sämtlichen Äußerungen zu ergreifen. Darum hat Herder von der geschichtlich belebten Natur her den Shakespeare, als größtes und fruchtbarstes Element, in die weite Gährung geworfen. Jeder der aus dieser Mischung und Gährung hervorging hatte fortan auch ein Stück Shakespeare in seiner Bildung, nur war die Dosis verschieden, je nach der Herkunft des Betreffenden. Wer in die Mischung mehr von der religiösen Klopstockischen Seite herkam, wie die Hainbündler, die Stolberge, kriegte eine relativ kleine Quantität mit, wer von Herder herkam, die größte. Und zwar lag es an Shakespeares Universalität daß man ihn als menschliche oder als landschaftliche Natur, als Individualisten, Veristen, Naturalisten nehmen und nachahmen konnte, als Geschichtsdichter oder als Prometheus. Herder selbst, als Betrachter, war allein fähig ihn von all diesen Seiten zugleich zu sehen. Bei der Produktion holte sich jeder diejenige Seite oder Seiten die ihm am gemäßesten waren, und in derjenigen Mischung mit den übrigen Elementen des Sturms und Drangs die am stärksten bei ihm vorwaltete. Die Hainbündler sahen ihn à travers Klopstock als ein großes, gotterfülltes Biederherz, der junge Schiller à travers Rousseau als den Schöpfer moralisch freier, unbändiger Menschen. Lenz, Klinger, Wagner usw. hielten sich an seine Wahrheit oder an seine Willkür und Laune, der junge Goethe nahm ihn, erst mit Herders Augen, als Schöpfer von Welt und Geschichte, dann aber, sobald sein eigener Urgeist durch Erlebnisse erschüttert war, als den Dichter der mensch-

lichen Leidenschaft. Götz und das Cäsar-fragment sind das Denkmal der ersten Anschauung, Faust und Werther das der zweiten.

Indem wir nun dem Gang der Entwicklung in den Grundzügen folgen, vergessen wir nicht, von dem Neuen der Bewegung redend, daß sie die früheren Elemente immer mitschleppte und nutzte, auch wo sie nicht unmittelbar an die Oberfläche tauchten: Wielands Sinnlichkeit, wiewohl hart bekämpft, und Lessings Kritik, wiewohl mehr mit Achtung als mit Liebe gesehen, wirkten auch im Sturm und Drang, erstere unbewußt durch das was ihr die Sprache dankte, letztere vor allem durch und in Herder, dem sie weiterhalf .. und freilich auch durch Lessings eignes lebendiges Dasein. Die Franzosen (Rousseau und allenfalls Diderot ausgenommen) waren aus dieser Bewegung als schaffende Kräfte allerdings ausgeschieden, sofern sie nicht Einfluß gewannen durch die Gegenwirkung die sie erzeugten. Die wüstesten Verzerrungen des Sturms und Drangs, die gröbsten Flegeleien, wie auch der forcierte Teutonismus der Klopstockianer und ihre erhitzte Frömmigkeit wären wohl so fratzenhaft nicht geworden aus den bloßen positiven Kräften heraus, wenn es nicht zugleich gegolten hätte den Franzosen, ihrem Welschtum, ihrem Klassizismus und ihrer Aufklärerei Opposition zu machen. Die Abfertigung der Franzosen nimmt in allen Manifesten des Sturms und Drangs, in Hamanns Schuldramabriefen, in Herders, Goethes, Lenzens Shakespeare-reden, in Goethes gothischer Rhapsodie, einen breiten Raum ein, den man versucht wäre ungebührlich zu nennen, nachdem Lessings notwendiger Kampf zum Sieg geführt hatte, wenn man sich nicht entsänne daß der große Mann des Zeitalters, der allverehrte Heros, das deutsche Weltwunder Friedrich in Voltaires Banne stand, zum Schmerz und zur Beschämung der heldenverehrenden Jugend.

Den Griechen dagegen blieb ihre vorbildliche Stellung erhalten, ja ihre Macht wurde noch verstärkt, seitdem sie aufgehört hatten als odiose Zwangsmuster hingestellt zu werden, und vertieft durch die Liebe und Verehrung ihrer urmäßigen, naturmäßigen Großheit. Seitdem Lessing den Shakespeare in ihre Nachbarschaft als Künstler gestellt, Herder sie als Naturkinder mit Shakespeare verbrüdert hatte, sah man sie freilich nicht mehr als die unsterblich Maßvollen, Gesetzlichen, sondern als die großen Echten, Freien, Starken, kurz als Shake-

speares Verwandte, und der göttliche Homer wurde zum »guten alten Mann«, mit dem man sich herzlich und genialisch anbiederte. Derart wirkte die Entdeckung Shakespeares zurück auf das neue Gesicht der Griechen.

Daß Shakespeares Vorbild dem ossianischen Wesen, den »Stimmen der Völker« und jenem angewandten Historismus, dem er seine neue Macht mitverdankte, rückwirkend Vorschub leistete, versteht sich von selbst bei der Natur solcher Misch-bewegungen, in denen alles zugleich Frucht und Same ist.

Der erste bei dem sich die neue Vision von Shakespeare in Produktion und Reproduktion umsetzte war Herder selbst. Zunächst übertrug er einige Liedchen aus den Dramen für seine Sammlung der Volkslieder. Dabei ging er aus von einer Auffassung des Volkstümlichen die nicht ganz der englischen Vorlage entsprach. Shakespeares Lyrik, auch wo er sich an das Volksmäßige anlehnt, hat nicht das Dumpfe, Nebelhafte, Umrißlose, Schwebende, Unbestimmte worin Herder — von Hamanns Inspirations-lehre beeinflußt — das Wesen des Volkstümlichen sah. Herder konnte sich das Instinktive und Naturhafte nicht anders denken als ein wenig dumpf, trüb und ungestalt, und von diesem Grundgefühl, das den eigentlich nordischen und auch deutschen Liedern allerdings wesentlich war, gab er einen Hauch auch seinen Shakespeare-liedern. Der macht sie stimmungsvoll und vor allem deutsch, trifft aber nicht genau das Original. So ursprünglich Shakespeare auch schafft und so meisterlich er das Dumpfe und Gährende als Kraft und Luft, wo es hingehört, in und an seinen Gebilden spüren läßt: so behält er doch auch im leichtesten und schwebendsten Lied zweierlei, was vielleicht erst unsere Zeit mit ihrem Willen zum Individuell-sinnlichen ganz genießen und wiedergeben kann: intensive Farbe und konkrete Gestalt. Die germanische Fülle, die Herder ihm nachfühlte, war bei ihm gefaßt in die renaissancehafte Form, die er seinem romanischen Einschlag dankte, und all seine Lustspiel-liedchen sind um eine Nuance lichtvoller, knapper, praller, dichter, kurz italienischer, renaissancehafter als sie Herder wiedergibt. Zum Teil liegt dies an der Schwierigkeit der Übersetzung überhaupt, zum Teil daran daß Herder, eben auch aus Gegensatz zum intellektuellen Klassizismus, bei seiner Wiedererweckung des Volkstümlichen be-

wußt das Dumpfe, Ahnungsvolle, Gemütliche suchte, steigerte und hervorhob.

Dazu kommt noch besonders daß Herder vielfach die Leidenschaft in Shakespeare unter einer Form wahrnahm die diesem ganz fremd ist: als Gemüt. Das was unter diesem Namen berühmt und berüchtigt ist, und kaum in fremde Sprachen übertragbar, ist eine deutsche Nationaleigenschaft die der Deutsche gern überall sucht wo er verehrt, und er verehrt ungern wo er sie nicht findet. Shakespeare, neben Dante der leidenschaftlichste aller Dichter, besaß keinen Funken Gemüt — nichts von jener unbestimmten und schwimmenden Sehnsucht: zu fühlen oder sich zu verlieren in einer dumpfen Hingabe. Er besaß auch kein »Gefühl« in dem romantischen Sinn einer wohligen oder schmerzlich dumpfen Wallung ohne Gegenstand. Wer beides bei ihm findet liest ihn falsch. Shakespeare ist hell bis in die letzten Fibern hinein, und am Abgrund der grenzenlosen Qual und Begier hält er das allsehende Auge noch offen auf Gegenstand und Inhalt gerichtet. Er ist praktisch wie ein Engländer und bewußt wie ein Romane, voll, strömend und schäumend wie die besten Deutschen und glühend klar wie ein Grieche, aber er verliert sich nie in dem was er erlebt (eine wesentliche Eigenschaft des deutschen Gemüts), sondern behält die Herrschaft über seinen Stoff wie über sein Wesen, er schafft wahrhaft wie ein Gott, liebend, aber wissend. Darum behalten die Übersetzungen der Liedchen aus den Lustspielen und die Stellen aus den südlichen Stücken gegenüber dem Original etwas Verschwommenes in der Farbe, etwas Schwankes im Ton, sie atmen nicht die kräftige »Gegenwart«, um Goethes Terminus zu gebrauchen.

Nach Wille und Leistung übertreffen sie alles was bisher da war, sie sind der erste, im ganzen geglückte, Versuch nicht nur den Inhalt, sondern den Tonfall wiederzugeben und vor allem die Stimmung.

Dies gilt in noch höherem Grade von Herders Übersetzungsfragmenten aus den nordischen Stücken: Lear, Macbeth, Hamlet. Hier kam die düstere, schwankende Nebelluft, das vage Grauen, die verschwebende, schicksalschwangere Dämmerung dem Naturell, der eigenen Sinnlichkeit, den Jugendeindrücken, dem Ossianismus des Dolmetschs ganz anders entgegen als die südliche Luft des Romeo und Othello, die silberne Leichtigkeit und Helle des Sommernachts-

traums, die transparenten Abendgluten des Sturm. [Ebenso verwischte Herder gefühlvoll die männlich-herben Umrisse des spanischen Cid zu runderen und weicheren Konturen.] Hier konnte Herder in der eigenen Seele die Tinten mischen, um den fremden Dichter in deutscher Sprache nachzumalen. Zwar auch hier traf er mehr die Farbe der Wolken als ihre Gestalt, mehr die Stimmung als die Gewalt der sie entströmte, die geballte Finsternis der Shakespeareschen Rhythmik. Es fragt sich ob gerade bei dem Macbeth überhaupt die ungeheure, zusammengepreßte, nächtige Wucht der Sprache in einer anderen wiederzugeben ist. Herders Übertragung des Dolch-monologs aus dem Macbeth ist bis auf den heutigen Tag die beste Verdeutschung dieser Stelle. Aber er mußte sich auch hier behelfen. Shakespeares stetige, dichte Leidenschaft, zugleich lakonisch und doch von langausgehaltenen Atem, konnte Herder nicht treffen. Er ersetzte die Gedrängtheit durch eine jähe, abbrechende Bedeutsamkeit, den gerundeten, gefüllten Donner von Shakespeares Vers durch den herausfahrenden Wetterschlag, die wuchtende Last durch das Keuchen, die finstere Glut durch das hektische Fieber, die Leidenschaft durch den Affekt, das gedrungene Maestoso durch ein gehetztes Staccato, überhaupt die innere Schwere und Fülle des Grundtons durch Aufeinandertürmen von Einzelheiten, durch eine sprengende Gestopftheit. Doch was man im einzelnen auch hier aussetzen mag: diese Verdeutschungen sind die ersten in denen überhaupt gezeigt wird was es heißt und wie man es anfängt mit fremden dichterischen Versen zu ringen. Es sind die ersten Proben einer wahren Übersetzungskunst, an die Bürger, weit hinter ihr zurückbleibend, und Schlegel, sie weit übertreffend, nachher anknüpfen konnten. Wie Shakespeare als Element im Ganzen von Herder zuerst der Betrachtung gewonnen war, so wurde er im Einzelnen von ihm zuerst der Übung gewonnen: durch seine Paraphrasen und durch seine Übersetzungsproben in den »Stimmen der Völker«.

Seine eigene Nachahmung Shakespeares kommt daneben kaum in Betracht. Die Kraft seines weiblichen Genies konnte sich nur im Empfangen betätigen . . zeugen und gestalten konnte er nicht. Sein Brutus ist mehr eine Rhapsodie aus der Shakespeareschen Luft heraus als eine unmittelbare Nachahmung von Shakespeares Cäsar. Auch

war seine Liebe zum römischen Brutus — eine Rousseausche Sentimentalität, die er mit den Klopstock-jüngern teilte — daran mehr schuld als seine Verehrung des Römerstücks. Außer dem Stoff hat sein Melodram nichts mit Shakespeares Werk gemein, doch ist es ein besonders deutlicher Beleg dafür daß Herder durchgehends Leidenschaft als Gefühl empfand und wiedergab. Was bei dem Brutus Shakespeares die tiefe, verhaltene Qual eines Mannes, Römers und Stoikers ist, das wird hier zu einem gemütvollen Schwelgen in heroisch sentimentalen Gefühlen und Schmerzen. Was bei Shakespeare Charakter ist das wird hier Gesinnung, und was bei Shakespeare Schicksal der Seele, pathetisch heroische Gewalt, das ist hier erweicht zu philosophisch empfindsamer Wallung. Welch ein deutscher Gemütsgedanke aber auch, zu Shakespeares gigantischer Plastik humanitäre Musik zu ersinnen!

Mit seiner Erweckung durch Herder beginnt Shakespeare auch über die Grenzen der eigentlichen Dichtkunst hinaus ein atmosphärisches Element zu sein. Herders eigene Universalgeschichte wäre vielleicht ebensowenig wie seine »Stimmen der Völker« möglich gewesen, wenn ihm nicht eine zentrale Erschütterung, die weltgeschichtlich durch ihren Gehalt und ursprünglich durch ihre Stimmung war, die Empfänglichkeit gelockert hätte. Denn um die Weltgeschichte in Farben zu sehen und die Volkslieder dichterisch zu empfinden, bedurfte man damals trotz des neuen religiös geschichtlichen Allgefühls eines faßbaren Mediums, und das war Shakespeare. Durch ihn trafen die neuen Substanzen dichter und deutlicher, unwiderstehlicher und zubereiteter auf die Empfänglichen. Um die Volkslieder als etwas Wertvolles zu empfinden, dazu gehörte für einen der von der Literatur herkam durchaus nicht einfach unbefangener Sinn, sondern geradezu hohe Bildung, geläuterter Geschmack: aber Shakespeare mußte jeden überhaupt dichterisch Empfänglichen ergreifen. Darum möchte ich Herders Sinn für das volksmäßig Ursprüngliche, wie sehr auch vorbereitet und bedingt durch seine Gesamtanlage und Stimmung, nicht als gleichzeitig mit seinem Shakespeare-kult betrachten, sondern als eine Wirkung der durch Shakespeare in ihm entwickelten neuen Sinne. Wie dem auch sei — wo wir in der Betrachtung der Welt, der Natur, oder der Geschichte von jetzt ab eine neue Farbe, eine Belebung der

Fakten, den Versuch einer bewegten Darstellung, »Gemälde« von Landschaften, Charakteren, Ereignissen sehen, ist mittelbar, durch Herder, oder unmittelbar Shakespeare im Spiel. Der große Geschichtschreiber der Epoche, ein Schüler Herders, Johannes von Müller, obwohl durchaus klassisch gerichtet, bewußt an antiken Mustern erzogen, dabei dichterisch nicht besonders empfänglich, wäre nicht denkbar ohne die neue Sinnlichkeit, die Shakespeare durch Herders Vermittelung in die Betrachtung der Menschen und Dinge gebracht hatte. Die ganze Überlieferung gewinnt überall neues Leben wo ein neuer Lebensherd ausstrahlt. Die Antike selbst wurde bunter und plastisch atmender, ja es fragt sich ob selbst Winckelmanns neue Vision der griechischen Kunst ohne solch eine belebende Atmosphäre, ohne die Aufweichung des starr Überlieferten denkbar wäre. Wir können nur die Aufmerksamkeit in diese Richtung lenken, ohne im einzelnen dem Problem nachzugehen . . es ist dasselbe wie bei der Renaissance: war es das neue Weltgefühl überhaupt, was gleichzeitig alles wieder ans Licht hob, oder war die Wiedererweckung des einen abhängig von der Wiedererweckung des andern? Die Antwort entzieht sich der bloßen Geschichtsbetrachtung und fällt zusammen mit der metaphysischen Antwort auf die größere Frage: wie entsteht Leben und wie wird es übergeleitet? Beschränken wir uns also hier darauf Shakespeares Wirkung nachzugehen, wo sie uns konkret als Form, Gehalt und Gesinnung begegnet, und trennen wir dabei immer sorgfältig Wirkungen und Entlehnungen. Entlehnungen können uns wohl zu Wirkungen führen, da sich annehmen läßt daß ein Entlehnender auch Einfluß untergangen hat. Aber notwendig ist es keineswegs. Es ist ein methodischer Fehler, der zur Fälschung der Geschichte führt, beide zu verwechseln, Sachen für Kräfte, Stoff für Gehalt zu nehmen.

Wir kommen nun zu der weitaus folgereichsten Einwirkung Shakespeares überhaupt, zu derjenigen wodurch seine Wiedererweckung zu einem weltgeschichtlichen Ereignis wird, zu einem Mittel dem europäischen Geist einen neuen Sinn zu geben. Was diese Wiedererweckung durch Herder sonst gewirkt gehört heute der bloßen Geschichte an. Aber was Shakespeare durch Goethe bedeutet gehört, nächst Shakespeares eigener Gewalt, noch unmittelbar in unseren Lebenstag und formt unablässig an unserem eigenen Wesen. Dabei

ist nicht die Frage ob es Herders Vermittelung bedurft hätte, damit Goethe zu Shakespeare kam. So wie es geschichtlich gekommen ist, ist es durch Herder gekommen, und so wichtig wie die Anlage jedes Menschen ist der καιρος in dem sie befruchtet wird. So wichtig wie der Charakter ist das Schicksal, Tyche und Daimon gehören zusammen. Dem Daimon Goethes ward in Straßburg Herder die Tyche.

# II: GOETHE

GOETHES Verhältnis zu Shakespeare wird, im Gegensatz zu dem aller anderen deutschen Klassiker, von vornherein dadurch bestimmt daß er eine durchaus schöpferische Natur war. Wie bei Herder die Gefühls-empfänglichkeit, bei Wieland die Geschmäcklerei, bei Lessing die Kritik auch das Schaffen bestimmte, so bestimmte bei Goethe das Schöpfertum auch seine Einsichten, seine Urteile und seinen Geschmack. Seine Empfänglichkeit, nicht minder universal als die Herders, ist nicht Suche nach etwas woran er seinen Verstand üben könne oder worin sein Gefühl sich ausbreiten könne, sondern nach Stoff an dem er bilden könne. Jene abstrakte Suche nach der Wahrheit, jene Aufnahmelust um ihrer selbst willen war nie seine Sache. »Was fruchtbar ist, allein ist wahr«, »Ich halte für wahr, was mich fördert« — nach diesen beiden Sätzen hat er, dämonisch getrieben, bewußt oder unbewußt, sein Leben lang gehandelt und geschaffen, und wenn er in der Jugend noch dumpf und unsicher sich an vielem versuchte was ihm nicht gemäß war, wenn er manches aufnahm was er später gewaltsam oder friedlich abzustoßen sich genötigt sah, so waren dies eben Experimente eines jungen Schöpfers, der seine eigene Fülle und Kraft noch nicht übersieht. Es waren die »falschen Tendenzen«, von denen er selber doch gesteht, daß sie ihn in anderer Richtung als der eingeschlagenen und gemeinten gefördert haben. Nur in der größeren Sicherheit und Helle des Aufnehmens zum Zweck des Bildens ist zwischen dem dämonisch-genialen jungen Goethe und dem klassischen Weisen ein Unterschied. Die Richtung war dieselbe in seinen ungestümen Brausejahren wie in denen da er an der Pyramide seines Daseins mit bewußter Ökonomie und Selbstzucht baute. In diesem Leben ist mancher Verzicht auf allzu titanisches Wollen, aber kein Bruch, manche Abkehr von Substanzen die ihm einst zum Aufbau seines Wesens brauchbar schienen, aber keine Umkehr auf dem Wege seiner Bildung. Sein Begriff Bildung selbst — den man recht durchdenken sollte, um zu fühlen welches Leben diesen Begriff füllte und formte, ehe es zu jenem flachen und niedrigen Allerweltswort wurde als das man es heute mißbraucht (bis zu der Albernheit einer »allgemeinen Bildung« oder »Volksbildung«: contradictio in adjecto!) — sein Be-

griff Bildung selbst enthüllt uns ja diesen Prozeß. Bildung ist ihm das Formen durch Aufnahme. Man hat daraus nur das Aufnehmen herausgeholt und die höhere, strengere Forderung die in dem Worte liegt vergessen, sich zu formen, zu »bilden«. Goethe nahm nichts auf, ohne es in Gebild zu verwandeln oder, war es Gebild, ohne es in Kraft zu verwandeln. Darum war er auch frei von der Eigenbrödelei und Originalitätswut seiner Generation .. er übernahm nie etwas bloß weil es neu oder schön oder imposant war, sondern erst, wenn es ihn fruchtbar machte. Ideen die ihn anregten überbot er nicht, putzte sie nicht auf, wie die kraftgenialen Schwächlinge um ihn, sondern sog aus ihnen was ihn nährte und ließ bei Seite was ihm nicht weiterhalf, er holte nie aus seiner eigenen Tiefe was ihm brauchbar vorgetan war, baute auf dem Gegebenen weiter und brachte es höher. Von dem deutschen Erblaster — das sich positiv als Originalitätssucht, negativ als Krittelgeist äußerte — immer wieder von vorn anzufangen und zunächst einmal einzureißen was der Vorgänger geschaffen, hielt er sich sein Lebtag frei und ist auch dadurch unter allen Deutschen allein als Gestalt zu einer Synthese gekommen. Nie hatte er den Ehrgeiz eine Sache die er anderswo gut gesagt fand nun noch einmal umgekehrt zu sagen, eine ihm gültige Anschauung die er vollkommen formuliert fand umzukrempeln, um etwas eigenes zu sagen: nie war er ein »Narr auf eigene Hand«.

Dies erklärt auch die kindliche Anlehnung des jungen Titanen an die lebendigen Mentoren seiner Jugend, erklärt seinen herderisierenden Stil in der Straßburger Zeit. Herders Form war ihm damals die gemäßeste und fruchtbarste. So hat er in seiner Shakespeare-rede auch keine neuen Ideen über Herder hinaus, keine Veränderung des ästhetischen Standpunktes gegenüber Shakespeare gebracht. Es sind darin durchaus die Herderischen Anschauungen von Shakespeare als Natur, als Schöpfer von Welt und Geschichte übernommen, die Ausfälle gegen die Franzosen, das Lob der Griechen. Neu und für Goethe bezeichnend ist darin die persönliche Gesinnung. Was gerade er aus dem reichen Herderischen Schatz sich aneignet und betont, wird bedingt dadurch daß er als Schaffender, nicht als Betrachter über Shakespeare sprach. Dies ist der Hauptunterschied zwischen Herders und Goethes Methode: daß Herder als Historiker und Ästhetiker über einen Gegen-

stand sprach, Goethe als ein junger Dichter ein Bekenntnis ablegte zu seinem Meister. Von vornherein zeichnet er sein momentanes, persönliches Verhältnis zu Shakespeare ohne Rücksicht auf ein Forum, ohne Verantwortung. Wenn Herder bei aller Dithyrambik didaktisch ist, so ist Goethe auch in der Erörterung lyrisch. Es ist nicht nur Burschikosität des Kraftgenies, daß er von sich, von der Stimmung, vom Augenblick her redet: in diesen scheinbaren Willkürlichkeiten liegt der konstruktive Keim der Shakespeare-rede selbst. Selbst wo Goethe über den Gegenstand redet, produziert er aus dem Gegenstand, aus dem Moment heraus, und von vornherein spricht er (was Herder, Lessing, Wieland nie eingefallen wäre) über Shakespeare als qualitativ seinesgleichen. »Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.« Goethe stattet gewissermaßen Shakespeare seinen privaten Dank ab für das was er ihm als jungem Dichter geschenkt: »Die erste Seite, die ich von ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stück von ihm fertig war, stand ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen.« Mit anderen Worten: was Herder an Shakespeare als objektive Eigenschaften festgestellt, erklärt, gedeutet hatte, stellt der junge Goethe in seiner Rede als subjektiv an sich erfahrene Wirkungen hin. Sie ist das erste deutliche Bekenntnis über Shakespeares Wirkung, wie Herders Aufsatz die Würdigung von Shakespeares Wesen ist. Die Wirkung Shakespeares auf den jungen Goethe ist zugleich Ursprung und Gegenstand dieser Shakespeare-rede.

Dasselbe gilt von ihren Negationen. Wenn Herder zeigt daß und warum gegenüber Shakespeare die französische Dramatik eng und falsch sei, so zeigt Goethe wie sie neben Shakespeare auf ihn wirkt: »Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Ortes so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft, ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wieviel Unrecht die Herren der Regeln mir in ihrem Loch angetan haben, wieviel freie Seelen sich drinne noch

krümmen, so wär mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Türme zusammenzuschlagen.«

So sieht er denn an dem Shakespearebild, zu dem Herder ihn geführt hatte, weniger die Qualität Shakespeares — die spezifischen »Verdienste, die er zu schätzen wußte, weil er den Keim davon in sich hatte«, weniger das was ihm als einem Dichter selbstverständlich war, die besondere Art von Shakespeares Schöpfertum, sondern vor allem die Quantität, den Unterschied der Größe dieses Schöpfertums, der ihn, Goethe, den kleinen Prometheus, von dem großen Prometheus trennte. Als Goethe mit dem Recht eines Schöpfers in Shakespeare einen Geist begriff dem er sich gleich im Wesen fühlte, als er Eigenzüge in ihn hineinsah, hätte er der bei allem Titanenstolz ehrfürchtige und bei allem Wühlen und Gähren klare Mensch nicht sein müssen der er war, wenn er den Unterschied der Dimension nicht gefühlt hätte der ihn von dem Meister trennte. Und so hat er — weit über Herder hinaus, für den Shakespeares Größe mehr eine dramatische Qualität war — das Kolossale an ihm betont eben als quantitas, als Relation zwischen sich und Shakespeare. Die Verkennung der Quantität, der Größe seiner Vorbilder geißelte er an Wieland. Und Shakespeares Größe, nicht als Eigenschaft, sondern als Schicksal verherrlicht er in seiner Shakespeare-rede. »Shakespeare wetteifert mit dem Prometheus, bildet ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegts, daß wir unsere Brüder verkennen.« Und es drückt sein gemischtes Gefühl eigener Kraft und eigener Not aus, das Wissen um die inneren Fesseln die es zu sprengen galt und die zu sprengen vielleicht selbst seiner Kraft unmöglich war, wenn es weiter heißt: »Was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? wo sollten wir sie herkennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt mir manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätte ich anders gemacht. Hinterdrein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt und daß meine Menschen Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben ... Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte, unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden

Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!« Ist dies nicht ganz Goethes poetischer Tick, Gericht über sich abzuhalten, seine eigenen Fehler, zugleich die Fehler seines Zeitalters, vergrößert zum Bilde zu machen und durch Beichte sich von ihnen zu befreien? Streift er hier nicht sein Leipziger Geschmäcklertum durch ein Bild seines Verhältnisses zu Shakespeare von sich ab, wie er (um Kleines mit Großem zu vergleichen) sich im Werther vom Fieber der Leidenschaft befreit, und waren es nicht hier wie dort noch mehr die Fehler eines ganzen Geschlechts, die er durch Aufrufen bannte: hier jenes Mäkeln an Shakespeares Einzelheiten, die Haltung der Generation um Wieland — von den verstaubten Klassizisten ganz zu schweigen? Also auch hier ist Goethes Aufsatz vor allem Beichte und nicht als theoretisches Manifest, sondern als Goethisches Bekenntnis zu lesen, kein gesetzgeberischer Akt, wie Lessings und Herders Kundgebungen, keine Einführung neuer Erkenntnis, sondern Erläuterung seiner eigenen Praxis. Auch hier gibt Goethe seine Wahrheit immer als Ausfluß, als Begleiterscheinung seines Schaffens, und seine Wahrheit drückt deshalb das Allgemeine aus, gilt deshalb über den Anspruch des Goethischen Subjekts hinaus, weil sein Schaffen keine private Willkür ist, sondern darin die tiefe Gesetzlichkeit der Natur wirkt, weil aus ihm, wenn auch nicht so allumfassend wie aus Shakespeare, »die Natur weissagt«. Eben deshalb weil sie aus seinem Schaffen, aus seiner inneren Erfahrung, aus seinem Erlebnis hervorgehen, sind seine Urteile so viel unveralteter als alle theoretischen Abstraktionen, und seine subjektivsten Aussprüche soviel gesetzlicher, soviel weniger willkürlich als die Richtersprüche der stärksten Nur-Theoretiker. Sie hängen eben nicht wie Theorien von einem Erdachten, von der Annahme gewisser Voraussetzungen ab an die jede Theorie gebunden ist, sondern von dem Schaffen, das den ewigen Naturnormen unmittelbar untersteht.

Sogar da wo Goethe auf das Problem der Shakespeareschen Dramatik theoretisch einzugehen, Herders Gedanken durch Details zu ergänzen, nicht von der Wirkung, sondern vom Wesen Shakespeares zu reden scheint, erkennt man bei genauerem Zusehen daß er Shakespeare hier seine eigenen damaligen Probleme in die Seele schiebt und nur ausspricht was er selber als Dichter auszudrücken versucht war. Wenn er sagt: »Seine Plane sind nach dem gemeinen Stil zu reden

keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen oder bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt« — sind das Shakespearische Probleme, die er damit charakterisiert, deren springenden Punkt er damit trifft? Nein, aber seine eigenen damaligen, die des Sturm- und Drang-titanismus. Vor uns taucht das Bild des »wohlmeinenden Selbsthelfers in anarchischer Zeit« Götz auf, das Cäsarfragment, Sokrates, Mahomet, Prometheus — freie Einzelne deren Wollen mit dem Gang des Ganzen zusammenstößt. Also auch hier gibt Goethe unter der Form einer Charakteristik Shakespeares ein Bekenntnis seines eigenen Ideals. Und hier wäre es entschieden falsch zu behaupten daß er seine Probleme eben in Nachahmung Shakespeares gewählt hätte . . die Probleme waren seine eigenen und Sinnbilder seines Erlebens: des mit überschwenglicher Kraft begabten dämonischen Jünglings, dem es überall draußen zu eng ward, der kraft seiner Freiheit überall mit dem Ganzen in tragischen Konflikt zu geraten bedroht war. Nicht weil er Shakespeare las, erlebte Goethe solche Konflikte in der Geschichte nach und suchte sie zu dramatisieren, sondern weil er sie in sich erlebte, sah er sie in Shakespeare hinein.

Doch daß er, bei seinem Bekenner- und Betrachter-temperament, fast all seine Probleme damals unter dramatischer Form konzipierte und darstellte, das lag nicht ursprünglich in ihm, das ist allerdings Shakespeares Einfluß, und man darf sagen Verführung. Denn die innere Form des Götz ist episch, wie die innere Form des Prometheus und Mahomet dithyrambisch ist, und daß sich trotzdem die äußere Form unter Shakespeares Übermacht dramatisch aufzwang, ist eine jener — vom höheren Standpunkt aus weiter nicht beklagenswerten — »falschen Tendenzen« die bei Goethe doch immer zu etwas Gutem führen. Aber es ist kein Zufall wenn zuletzt bei Prometheus und Mahomet die innere Nötigung die beabsichtigte äußere Form doch durchbrach, und wir von diesen zwei Giganten-plänen als Essenz nicht viel mehr übrig behalten haben als zwei Hymnen, und es ist ebenso begreiflich daß Goethes Sokrates und Cäsar nur Pläne geblieben sind, der Faust in der shakespearisierenden Gestalt nicht bestehen konnte. Wenn Herder beim Götz sagte »Shakespeare hat euch verdorben«, so war darin wohl mehr

als bloß die üble Laune ausgedrückt, nämlich wenn nicht das Wissen so doch das Gefühl daß Goethe, durch Shakespeare verführt, sein Talent vergewaltigt und seinen Gehalt in eine ihm nicht ganz gemäße Form gegossen habe — so sehr das Werk Herdern als Kraftleistung imponierte.

In der Tat, jemehr Goethe sich selber fand, desto weiter entfernte er sich von Shakespeare, und nie war er, selbst im Götz nicht, ein Nachahmer Shakespeares in dem Sinn daß er das historisch Gegebene des Shakespeare kopierte: vielmehr suchte er von ihm soweit als möglich frei zu bleiben und nicht so sehr Shakespeares Werken nachzuschaffen als in Shakespeares Art zu schaffen, bis er entdeckte daß sein Schaffensprinzip selbst ein von Shakespeare abliegendes sei. Auch sein Cäsar ist keineswegs als ein Wetteifer mit Shakespeares Stück, geschweige als »produktive Kritik« zu verstehen — viel weniger als z. B. Voltaires Mort de César — eher als eine Bekenntnis- und Erlebnisdichtung. Um auf den Cäsar zu kommen, bedurfte er nicht der Anregung durch Shakespeare . . das war ein Gegenstand der — schon durch den Freiheitskult, aber auch durch den Klassizismus — immer gegenwärtig dalag, einer der paar Stoffe aus der antiken Geschichte die als lebendiges Symbol für jede Gegenwart einen neuen Sinn ausdrücken, es war ein mythischer Stoff, nicht bloß ein historischer. Für Triumph und Tragödie des freien Genius — das eigentliche Thema des jungen Goethe, das er von allen Seiten her in Angriff nahm, wozu er aus allen Weltgegenden die Symbole suchte — bot die eigentliche Weltgeschichte kein sinnfälligeres und zugleich monumentaleres Ausdrucksmittel als eben den Cäsar. Der Genius als Denken: das war Sokrates . . der Genius als religiöses Gefühl Mahomet . . der Genius als Streben und Wissen Faust . . der Genius als Schöpfer Prometheus . . der Genius als Täter Cäsar. Und da das Titanisch-riesenhafte zu all diesen Konzeptionen gehörte, da Goethe den Rahmen für seine innere Fülle nicht weit genug nehmen konnte, so blieb ihm bei der Suche nach dem großen Täter-symbol eigentlich kaum etwas außer Hannibal, Alexander und Cäsar übrig, von denen der erste nicht deutlich als Charakter, der andere nicht plastisch dramatisch als Handlung dasteht. Außerdem empfahl sich Cäsar nicht nur als allmenschlich und klassisch, sondern auch als modern, und vor allem brachte seine Geschichte wie keine

andere mythische oder historische Begebenheit eine Fülle ewiger Menschentypen mit herauf: Sulla, Pompejus, Cicero, Catilina, Cato, Brutus.

Man sieht, zum Cäsar-stoff wurde Goethe durch sein eigenes Erlebnis beinahe notwendig getrieben, mit oder ohne Shakespeare, und es scheint daß sein Cäsar mit dem Shakespeares kaum mehr als den Namen gemein gehabt hätte. Shakespeares Cäsar ist die Huldigung des Renaissance-menschen vor der Großheit römischer Gestalten und Geschicke, die Darstellung eines ungeheuren Ereignisses unter großen und tragischen Menschen. Römische Gesinnungen, römische Leidenschaften, römisches Herrschertum, römische Taten und römisches Volk, um ein tragisches Geschehnis herum sich bewegend, sich verstrickend, handelnd, leidend, untergehend: das ist Keim und Kern von Shakespeares Vision. Ein gewaltiger Mensch, als genial Getriebener nach Goethes eigenem Wesen konzipiert, ringend mit einer Gegenwelt feindlicher Kräfte, strebend, siegend, stürzend: das scheint Goethes Cäsar-plan gewesen zu sein. [Daß er einem Brutus-plan Platz gemacht hat, wird durch Goethes physiognomisches Fragment nicht bewiesen.] Dabei diente das Römische, der spezifische Römergeist höchstens als Kolorit, während Shakespeares Tragödie aus dem (natürlich renaissancemäßig, nicht historisch-archäologisch angeschauten) Römertum heraus empfangen ist, und alle Tragik und Charaktere organisch daraus, keineswegs aus dem sogenannten Allgemein-menschlichen entspringen. Goethes Cäsar ist Goethe selbst — soviel läßt das kurze Fragment erkennen, und wenn nicht die Charaktere, so doch Cäsars Verhältnisse zu den andren Charakteren des Stücks dürften nach Analogie von Goethes eignen Verhältnissen zu seinen Genossen geschildert worden sein. [Wie sehr es übrigens möglich ist, in jenem klassischen, welthistorisch fernen Konflikt zwischen Brutus und Cäsar die persönlichsten Tragödien heutiger Seelen verewigt zu finden, das zeigt uns der Aphorismus Nietzsches Zum Ruhme Shakespeares in der »Fröhlichen Wissenschaft«. Nietzsche liest in Shakespeares Seele hinein aus der Brutus-tragödie ein dunkles Erlebnis und verkleidet mit dieser Form seine eigene Tragödie im Verhältnis zu Wagner: »Unabhängigkeit der Seele! — das gilt es hier! Kein Opfer kann da zu groß sein: seinen liebsten Freund selbst muß man ihr opfern können, und sei er

noch dazu der herrlichste Mensch, die Zierde der Welt, das Genie ohne Gleichen, — wenn man nämlich die Freiheit als die Freiheit großer Seelen liebt, und durch ihn dieser Freiheit Gefahr droht...«]

Das Kolorit selber scheint Goethe dabei nicht einmal sehr am Herzen gelegen zu haben, und wenn man eine Vermutung wagen darf, so ist es die: daß (abgesehen von unkontrollierbaren äußeren Gründen) der innere Grund warum der »Cäsar« liegen blieb, nicht, wie man meinte, der unausgeglichene innere Widerstreit um die Wahl des Helden — Brutus oder Cäsar — war, sondern die wohlempfundene Pflicht ein Römerdrama römisch zu kolorieren und der Mangel an seelischer Teilnahme am Römischen als solchem. Es waren Menschen die Goethe anzogen, doch daß sie Römer waren hinderte ihn eher als daß es ihn förderte, und zu forcieren war schon damals nicht seine Art. Auch dem jungen Goethe schon ging der Sinn ab für all dasjenige in der Geschichte was nicht ewig-menschlich und nicht naturmäßig-gesetzlich an ihr war. Nur das was zu allen Zeiten passieren konnte ergriff ihn an jedem historischen Faktum — nicht das was einmal unter einmaligen Umständen passiert war .. nur das was er selbst nacherleben konnte: dazu gehörte die kulturhistorische Form nicht in der sich die Cäsar-tragödie abgespielt hatte. Das unterscheidet Goethe sehr von Shakespeare, der hier das geschichtliche Leben bis in seine nie wiederkehrenden Besonderheiten hinein mitlebte und, wissender durch seinen Schöpfer-instinkt, die geschichtlichen Formen nicht von ihrem menschlichen Gehalt trennte, vielmehr gerade in ihnen erst den Gehalt fühlte. Die Scheidung in Form (Kostüm) und Gehalt, die Goethes Geschichtsauffassung zugrunde lag, wenn er sie auch nicht direkt aussprach, ist der Tribut den Goethe, auf einem der wenigen Gebiete wo er nicht liebte und nicht Schöpfer war, dem alten Rationalismus zahlte. Nur hier, in der Geschichte, gab er eine solche Scheidung zwischen Außen und Innen zu, nur hier — nicht in der Natur, nicht im Leben, nicht in der Kunst — erkannte er mit Widerwillen Zufälle, unorganisches Geschehen an .. nur hier, weil hier allein sein Erleben nicht produktiv war, während Shakespeare auch Geschichte nur als Schöpfer lebte. Ein späteres Zeugnis dieses Mißverständnisses, das sich auch auf seine Auffassung Shakespeares bezog, ist in Goethes Aufsatz »Shakespeare und kein Ende« der Passus wo er behauptet, Shakespeares Menschen seien

»keine Römer, sondern eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen«, und wo er Shakespeare lobt, weil er das Kostüm nicht achte. Zieht man an diesem Aufsatz und diesem Passus ab was darin bloße Taktik ist, gegen die romantische Ultra-pietät gerichtet und daher absichtlich pointiert, ja übertrieben: so bleibt doch jene fatale und falsche Trennung übrig zwischen geschichtlicher Form und menschlichem Gehalt, die der Geschichte gegenüber und Shakespeare gegenüber gleich unrecht hat. Die klassizistisch-humanitäre Idee der allgemeinen Menschlichkeit liegt dem zugrunde. Aber wir dürfen uns selbst durch Goethe das Wissen nicht rauben lassen: daß es eine Menschlichkeit an sich nicht gibt, sondern, wie Mommsen es schön ausdrückt, »der lebendige Mensch nur in einer gegebenen Volkseigentümlichkeit und einem bestimmten Kulturzug stehen kann.« Aus diesem tieferen Wissen heraus schuf Shakespeare, und wenn Goethe in seiner Jugend demütig erkannte daß aus Shakespeare die Natur weissage, so hätte er später erkennen können daß aus ihm nicht minder die Geschichte weissagte.

Dem widerspricht es nur scheinbar daß im Götz die geschichtliche Farbe gewahrt ist, daß menschlicher Gehalt und geschichtliche Form hier zusammengehalten sind. Denn das Geschichtliche der Götzepoche war für Goethe nicht in dem Sinn Geschichte wie eine ferne Vorwelt der er von außen als Betrachter gegenübertreten konnte, sondern ein Element seines eigenen Lebens, eine Gegenwart — ebenso bedeutete ihm Luthers Sprache nicht einen veralteten Dialekt oder eine fremde Sprache, sondern eine noch lebendige Anwendung seiner eigenen. Als Deutscher also traf er die Geschichtsfarbe des Götz, nicht als Historiker. Freilich: daß er in der deutschen Vergangenheit nach einem Stoff suchte, daß er deutsche Vergangenheit episch-dramatisch zu schildern unternahm, daß er das Symbol zu einem persönlichen Erlebnis aus deutscher Vergangenheit formte: darin gibt sich Shakespeares Einfluß unmittelbarer kund als etwa in der Wahl des Cäsar oder gar mythischer Stoffe, und zwar Einfluß Shakespeares, wie er ihn durch Herder hatte sehen lernen: »als Schöpfer von Geschichte«. Es war vor allem der Schöpfer der englischen Königsdramen, der ihm hier als Muster vorschwebte, der patriotische, aus seinem Volkstum heraus Gestalten ballende Dichter. Götz fällt in die Zeit der »Blätter

von deutscher Art und Kunst«, der Wiederentdeckung individuellen Volkstums als einer dichterischen Schaffensquelle . . und im Patriotismus Herders und Goethes steckt ebensoviel ästhetische Theorie wie vaterländisches Gefühl: man wußte daß man aus dem Volkstümlichen heraus schaffen müsse, solle, könne und verwechselte leicht (solange Goethe und Herder aus solcher Verwechslung heraus produzierten und lehrten, nicht zum Schaden der deutschen Dichtung) deutsche Inhalte mit deutschen Kräften. [Z. B. ist es eine deutschere Kraft welche die Iphigenie schuf als die welche Götz schuf, es gibt keine deutschere Eigenschaft als die Sehnsucht nach Süden.] So hat mehr die Herderische Theorie vom Volkstümlichen und das Shakespearische Vorbild Goethe zum Götz geführt als ein ursprünglich deutschtümliches Pathos. Das Pathos, das Erlebnis das im Götz steckt, der Keim des Götz — als Menschen-drama, nicht als Begebenheits-drama und shakespearisierende Historie — ist abermals Goethes jugendliche Genie-tragik: der Kampf des Einzelnen gegen den Lauf der Welt, des »Selbsthelfers in wilder Zeit«. Doch gerade dieses ursprüngliche, ganz Goethische Thema ist in seinem Götz mehr als in seinen andren Stücken durch den unmittelbaren Einfluß Shakespeares von seiner anfänglichen Richtung abgedrängt, verkümmert worden, ein fremdartiges Element ist eingeschossen worden: indem die Zeit, das Volk als Milieu selbständig-dichterisch behandelt wird, verliert Götz die zentrale Stellung, aus der Handlung werden Geschehnisse, aus dem Helden der gegen eine Welt kämpft und im Kampf untergeht wird statt einer Seelenmitte doch nur ein Mittel die Zeit zu charakterisieren. Bei aller Lebendigkeit im Einzelnen fehlt die Notwendigkeit, das gemeinsame Herz welches Handlung, Kolorit, Charaktere zusammenhält und aufeinander bezieht.

Das kommt zum Teil von dem doppelten Ursprung des Werks: denn Götz wurde als dramatischer Held nicht in und mit seiner Zeit konzipiert, sondern als neuer Typus des starken Einzelnen, und das Zeitkolorit, woran dem Dichter ebensosehr lag, wurde konzipiert als eine Shakespearische Atmosphäre. Diese beiden Triebe, individualistisches Erlebnis und patriotisch-ästhetischer Wille, förderten sich nicht, sondern arbeiteten gegeneinander. Dabei kann man absehen von der sekundären Ursache, daß Goethe auch noch ein anderes

persönliches Erlebnis symbolisch umgestaltet und ohne logische und dichterische Notwendigkeit in dies Werk hineingepreßt hat, wodurch es noch mehr gesprengt wird: die Weislingen-episode. Sein Ich tritt unter zwei ganz verschiedenen Symbolen auf: aus seiner Willensrichtung und Stellung gegen die Welt hat er den Götz gemacht, aus gewissen Gefühls-eigenschaften und -schicksalen den Weislingen. Gerade dadurch daß Goethe sein Erleben gespalten und damit um Wucht, Stoßkraft und Einheit gebracht hat, gewann das patriotisch-ästhetische Wollen, welches einheitlich war, die Oberhand, und aus seinem Werk ist gerade unter Shakespeares Einfluß, der allein vermochte ihn in die patriotische Tendenz hineinzutreiben, etwas höchst Undramatisches, Unshakespearisches geworden, nämlich ein episches Zeitgemälde. So paradox es klingt: wäre nicht das Vorbild der Shakespearischen Historien dazugekommen, so wäre Götz — durch den individuellen Heroismus Goethes allein oder hauptsächlich geformt — dramatischer, straffer und damit in einem weiteren Sinne allerdings shakespearischer geworden. Was vom Götz in unserem Schrifttum fortgewirkt hat, fruchtbar geblieben ist, an was man heute noch vor allem denkt, wenn vom Götz die Rede ist, das ist viel eher die allgemeine Vorstellung »Rittertum, Vehme, Bauernkrieg, Heiliges Römisches Reich, Reformation, Zigeuner« als die umrissene Gestalt des Ritters mit der eisernen Hand: er ist eine Milieu-figur, eine geschichtliche Figur geblieben, im Gegensatz zu allen anderen Gestalten Goethes, die irgendwie — sogar Egmont — Sinnbilder unserer eigenen Seelen und Schicksale sind, wie sie Sinnbilder von Goethes Erlebnissen sind. Es heißt nicht ein kunstgebild-gewordenes Ganze aufdröseln und in seine Bestandteile zurückanalysieren, sondern Teile unterscheiden die nicht zusammengegangen sind, wenn man die zwei Geistesrichtungen die Goethe im Götz vergebens zu vereinen suchte wieder erkennt.

Warum aber hat die Nachahmung Shakespeares Goethe zur epischen Breite verführt, warum sah er die Historien in diesem Licht? Wie kam er dazu, Shakespeares Werken zu ihrem Ruhm den Plan abzusprechen? Herderisch war diese Anschauung gerade nicht, geschweige Lessingisch. Herder sah doch in dem Briten gerade den großen Kondensator, Abbreviator. Nun, einmal sah ja doch Goethe in Shakespeare das ihm damals Gemäße und Mögliche, aber er sah

es nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch, mit bestem Gewissen: und daran hatte niemand anders Schuld als die Wielandische Übersetzung, die unbewußt die Vorstellung von Shakespeare erweckt hatte, er sei der große Dichter der sich gehen lasse. Die Prosa Wielands flößte unwillkürlich das Gefühl einer Läßlichkeit ein, wie es Shakespeare in Versen, wenn auch noch so schlecht übersetzt, niemals konnte. Und der deutsche Shakespeare beherrschte die Phantasie der jungen Autoren! Die Prosa die ohne Bindung laufen ließ was an Einfällen, Ausrufen, Bildern, Wortspielen, Sprüchen bei Shakespeare vorkam, ungezwungen und vor allem unverdichtet, ungehemmt, ungegliedert, konnte auch bei der größten Wörtlichkeit, geschweige bei der Wielandischen Bequemlichkeit, wohl von Shakespeares Reichtum, Fülle und Breite den Begriff geben, aber nicht von dem Wesentlicheren: seiner Konzentrationskraft, seiner Fähigkeit die größten Massen in den kleinsten Raum zu drängen, von seiner gepreßten Intensität, seiner straffen Gliederung, seiner Bändigung des Ungefügen und seiner dichten Spannung. Das alles gab sein Vers schon dem bloßen Gefühl, nicht erst dem nachdenkenden Kunstgeschmack, während die Prosa das Gefühl in falscher Richtung instruierte. Daß man bei näherem Zusehen, ästhetisch reflektierend, Plan, Gliederung und Strenge in seinen Werken entdecken konnte, ist gewiß: aber nicht durch diese posthume Erkenntnis des Verstandes wird die Gesamtvorstellung von einem Dichter, geschweige gar die Produktion junger Nachahmer und Verehrer bestimmt, sondern durch das erste Gefühl das er mitteilt, wenn man ihn aufnimmt, und dies wurde durch den Prosa-Shakespeare in der Richtung irre geführt daß man trotz vielleicht vereinzelter besserer Einsicht unter den jungen Stürmern und Drängern Shakespeare als den nahm der eine ungeheure Fülle leicht und unverantwortlich hinausströmen ließ.

Diese Vorstellung von Shakespeare, unterstützt durch die neue Genie-lehre, wie sie von Hamann und Herder, und die neue Natur- und Freiheits-lehre, wie sie von Rousseau formuliert worden war, erzeugte zweierlei Nachahmung. Erstens: entweder sah man sich durch ihn autorisiert zu sprechen »wie einem der Schnabel gewachsen war«, d. h. seine Selbstigkeit in Stimmung und Gefühl frei auszugießen, wie Shakespeare die seine ausgegossen hatte — man ahmte sein seelisches

Verfahren nach, oder zweitens: man suchte die Natürlichkeit und Frische zu erreichen, nicht durch dasselbe Verfahren wie Shakespeare, sondern durch die von ihm benutzten Effekte, d. h. man ahmte diejenigen Eigentümlichkeiten seines historisch gegebenen Werks nach in welchen man seine Natur und Frische sah, man »shakespearisierte«. Natur und Frische war das Ziel beider Nachahmungen, und diese Natur und Frische sah man bei Shakespeare durch das Medium Wielands, nur daß dieser den Jungen noch nicht natürlich und ungezwungen genug erschien. Beide Nachahmungsarten sind bei den meisten Stürmern und Drängern gemischt. Der reinste Typus dessen den Shakespeare gelehrt hatte sich selber frei auszusprechen war Goethe. Ihm war schon damals alles Forcierte verhaßt, und wo bei ihm Shakespeares Einzelheiten begegnen, sind es mehr unbewußte Reminiszenzen als bewußte Anlehnungen. Lag doch Shakespeare in den Seelen und kam leicht in die Federn, wie er denn auch vor der Phantasie stand als ein nicht zu umgehendes Vorbild, wie er die Phantasien schlug!

In Goethes Götz und all seinen Jugenddramen, den Knittelversstücken, dem Urfaust ist ein bewußtes Shakespearisieren kaum zu finden, viel eher ein bewußtes Archaisieren, an einigen Stellen des Götz um der historischen Färbung willen, wobei denn freilich der Wille zur historischen Färbung auch wiederum aus Shakespeares Einfluß stammt. Durch das Zurückgehen auf die Sprache der Lutherbibel wurde Goethes kühne Bildlichkeit mehr gefördert als durch Shakespeares Tropik, und wir müssen vorsichtig sein im Urteil darüber was Nachahmung ist und was eingeborne oder einverleibte Natur ist. Man ahmt ja nichts nach wozu die Anlage nicht in uns steckt, und es ist nichts in der Haut was nicht im Knochen ist.

Doch wird ein kurzer Vergleich der Goethischen und Shakespearischen Diktion darauf aufmerksam machen, wo Goethe dem Meister, von Natur verwandt, sich nähern mußte, wo er durch ihn verwandelt wurde und wo er ihm fremd blieb. Drei Seiten von Shakespeares Sprache waren es hauptsächlich, die, durch Wieland vermittelt, im Sturm und Drang Nachahmung weckten. Erstens: die Derbheit die jedes Ding beim rechten Namen nennt, den krassesten Ausdruck nicht scheut und sich nirgends an Sitten der guten Gesellschaft bindet, also vor

allem der Ton der Volks-szenen, der Prosa-szenen überhaupt, doch auch mancher tragischen, wo die Leidenschaft das Nächste, Gröbste in ihre Wirbel zieht, wo die augenblickliche Erregung nicht wählt, sondern mischt was ihr vor die Sinne kommt . . Zweitens: die Wortspiele und antithetischen Zierlichkeiten . . drittens: die Bildersprache. In Betreff des ersten ist zu erwägen daß die Volks-szenen am wenigsten spezifisch Shakespearisch sind, da der Pöbel im Altertum, in der Renaissance und in unserer Zeit die gleichen Grundzüge des Sprechens behält, da zum Wesen des Pöbels die Undifferenziertheit, die Richtung auf das Grob-sinnliche und die primitiven Bedürfnisse, der Mangel an logischer Durchbildung und die Herrschaft der vordersten Eindrücke gehört. Das Tempo in dem der Pöbel spricht ist bei verschiedenen Dichtern verschieden, aber die Art wie er seine Inhalte in Worte und Sätze fügt, die Distanz seines Sprechens zu den Dingen, seines Denkens zum Erleben ist im großen und ganzen gleich bei Plautus, bei Weise und bei Shakespeare. Nur dazu, den Pöbel überhaupt in seiner Unbefangenheit oder Helden gelegentlich Alltagssprache reden zu lassen, hatte Shakespeare wieder Mut gemacht. Die Derbheiten und Plattheiten im Götz sind also nicht auf Shakespeares »Volk« unmittelbar zurückzuführen, sondern bestenfalls darauf daß Goethe unter Shakespeares Einfluß Volks-szenen überhaupt schrieb. Die Wortspiele, quibbles, Antithesen waren eine Renaissance-mode die Shakespeare, wie alles historisch Gegebene, dichterisch durchdrang und zu neuen Wirkungen brauchte, die aber im Zeitalter der echten und forcierten Natürlichkeit, der »Fülle des Herzens« und des schwelgenden Gefühls wohl einmal im mündlichen Verkehr der Stürmer und Dränger ihre Verführung ausüben konnte als gesellschaftliche Spielerei (siehe Dichtung und Wahrheit), doch innerhalb der lebendigen Sprache als seelisches Ausdrucksmittel nicht Macht gewann. Bei Goethe finden wir so gut wie keine solchen Schnörkel des großen Vorbildes.

In Shakespeares Bildersprache müssen wir wieder zweierlei unterscheiden: die Gleichnisse und die eigentlichen Bilder. Erstere sind bei ihm die dichterisch umgeschmolzenen, ganz in atmendes Leben verwandelten Kunstmittel der Renaissance-rhetorik, des Euphuismus — ebenfalls eine Mode die er in Stil, eine historische Zufälligkeit

die er in seelische Notwendigkeit umgeschaffen und über den in seinen Gleichnis-möglichkeiten begrenzten Euphuismus hinaus ungeheuer bereichert hat. Er wendet sie instinktiv an, um eine Vorstellung in eine andere überzuleiten und dadurch die Einbildungskraft in Schwingung zu versetzen oder um eine Anschauung zu bereichern, eine neue Farbe in das Bild zu bringen oder eine neue Stimmung zu beschwören, oder Bewegung in Ruhe umzuschalten oder umgekehrt, kurz: die Gleichnisse sind bei ihm Elemente der inneren Handlung, des seelischen Geschehens geworden, koloristische Effekte, Mittel der Bewegung oder der Farbe, der Aktion oder der Impression. Die Bilder sind die Form seines Denkens überhaupt, kein Mittel, sondern das Wesen seiner dichterischen Empfängnis selbst. Shakespeare reagiert auf jeden geistigen Eindruck dadurch daß er ihn als Bild schaut. Nichts ist falscher als sich vorzustellen, er habe erst einen abstrakten Gedanken und dann suche er sich ein Bild dazu, er fühle etwas und suche es dann faßlicher in einer Anschauung auszudrücken: nein, er erlebt, denkt, fühlt, leidet und genießt in Bildern. Dies ist, neben dem Zwang die Welt als Rhythmus zu empfinden, ein Hauptzug der eigentlich dichterischen Seelenverfassung selbst, und nur weil Shakespeares Bilderwelt an Reichtum die aller andern Dichter übertrifft, hält man leicht für seine persönliche Eigenschaft was nur eine schlechthin dichterische Eigenschaft ist. Die Bibel, Dante und Jean Paul kommen ihm quantitativ am nächsten. Von der biblischen Bilderwelt unterscheidet sich die seine durch Plastik und Greifbarkeit, sie gibt nicht die Atmosphäre der Dinge, sondern ihre Gestalt, sie braut nicht, sie packt. [Was es heißt, in Bildern erleben, machen Dantes Höllenstrafen vielleicht noch deutlicher. Seine Martern sind nicht sinnreich ausgeklügelt, sondern körperlich erlebt. Wenn Dante »Neid« dachte, so fühlte er ihn unter der Form zugenähter Augen usw. Wie wir ja auch im täglichen Leben, wenn wir von einem »schmierigen Charakter« reden, unsere Empfindung bildhaft ausdrücken, nicht etwa im Gleichnis sprechen. Gleichnis und Bild sind zwei getrennten geistigen Aktionen entsprungen. Gleichnis drückt Beziehung aus, Bild ist Wesen. Wir verweisen hier auf unsere eingangs gemachte Scheidung zwischen Allegorie und Symbol: sie gilt auch für Gleichnis und Bild. In Shakespeares reiferen Werken wird immer mehr das

Gleichnis vom Bild verdrängt . . . neben den metrischen Merkmalen könnte man das Überhandnehmen der Bilder gegenüber den Gleichnissen zur Chronologie seiner Werke verwerten. Eine Gleichnisrede ist z. B. Julias Monolog, III, 2: »Enteile, flammenhufiges Gespann!« Jede Anschauung läßt sich hier beinahe durch ein »wie« ablösen von einer mit der sie verknüpft wird. Julia sieht die Sonne und deutet sie allegorisch um als Gespann. Dagegen Bildrede ist Othello IV, 2: »Wenn Gottes Wille, mit Drangsal mich zu prüfen . . .« usw. Hier sind selbst die umrissensten Details unmittelbare Umsetzung körperlicher Zustände in Anschauung. Der Bronn und die Kröten und der junge rosenlippige Cherub selbst sind nicht wie ein innerstes Heiligtum, wie die Befleckung, die Geduld ist nicht wie ein Cherub, sondern Othello empfindet alle Leiden unter diesen Formen selbst.] Konkreta verknüpft Shakespeare gern mit anderen Konkretis durch Gleichnisse, Abstrakta gibt es für ihn überhaupt nicht, er sieht sie sofort als Bilder.

Vergleicht man die Art wie Goethe in seinen Jugendwerken die Bildersprache verwendet mit der Shakespeares, so ergibt sich nicht nur ein quantitativer Unterschied, sondern auch ein qualitativer, d. h. ein völlig anderer Ursprung der Anschaulichkeit Goethes. Ihre Bildersprache weist im einzelnen dieselben Verschiedenheiten ihres dichterischen Prinzips und ihres Verhältnisses zu dem Stoff auf wie das Ganze ihrer Poesie. Goethes Phantasie verfährt bildnerisch, d. h. sie grenzt durch die Mittel der Sprache ein inneres Gesicht gegen das Chaos ab, ballt und rundet den seelischen Inhalt zur Gestalt, zum Symbol und stellt ihn in bestimmter Distanz in den geistigen Raum. Shakespeares Phantasie verfährt schöpferisch, sie verwandelt unablässig Lebenstriebe und -keime in bewegte Körper, wirft sie hinaus ins Chaos und schafft durch diese Bewegung des Hinauswerfens, durch das Heraustreiben von Körpern erst Raum. Wir berühren hier den metaphysischen Unterschied des Shakespearischen Dramas vom Goethischen und von jedem anderen überhaupt. Dem Goethischen wie dem klassischen und klassizistischen Drama ist der geistige Raum das Gegebene, weiter oder enger gefaßt, und die Kunst besteht darin, ihn zu füllen. Die Menschen werden in ihn hineingestellt, gegen ihn abgegrenzt, in ihn eingeordnet. Die dramatische Bewegung besteht

aus der Bewegung der Menschen im Raum. Bei Shakespeare ist der Raum die Ausstrahlung seiner Gestalten, er wird gleichzeitig mit den Menschen, ist erweiterter, variabler Leib. Daher in jedem Stück eine andere Atmosphäre, eine besondere Luft. Die dramatische Bewegung bei Shakespeare entsteht durch das Raum-schaffen oder vielmehr, sie ist das Raum-schaffende selbst. Gleichsam wie durch Gottes Wort Welt entstand, so entsteht durch Shakespeares Wort, durch seine rhythmische Bewegung, seine leidenschaftliche Erschütterung, welche Sprache wird, sein Drama, d. h. Menschen als Raum, durch Menschen gebildeter Raum. So erklärt sich auch der Zusammenhang zwischen Vers und Bildersprache bei Shakespeare. Als wir Lessings und Shakespeares Vers-prinzip verglichen, bemerkten wir daß der Rhythmus bei Shakespeare selbst die Bilder hervortreibt und durch Bilder weitergetrieben wird wie der Strom durch seine eigenen Wellen. Denn die Bilder sind die Wellen des Rhythmus, der Strom besteht aus Bildern. Shakespeares Bilder sind genau wie seine Gestalten die notwendige Form seiner inneren Erschütterung selbst, welche den Raum erschafft. Daher er in Bildern sprechen muß, wie er atmet, er mag wollen oder nicht.

Ganz anders Goethe. Er kann in Bildern sprechen und wir wissen daß es seiner Natur gemäß war es zu tun. Aber er muß es nicht und seine Anschaulichkeit, seine Bilder und Gleichnisse sind wie seine Menschen und Begebenheiten nur dazu da, einen gegebenen Raum zu beleben. Goethe denkt und fühlt daher nicht eigentlich in bewegten Körpern, sondern in Umrissen und Linien, die sich bald zu wirklichen Formen verdichten, bald Arabesken bleiben. Seine Gleichnisse sind nur da, um zu verdeutlichen, um die Sinne zu führen und zu orientieren, um zu veranschaulichen, zu zeigen, hinzustellen. Darum sind seine Gleichnisse wählerisch und sparsam, nicht nur weil seine Phantasie minder strotzend war wie die Shakespeares, sondern weil sie ihren Seelenstoff bloß formte, nicht erschuf, weil bei ihm die Anschauung nicht die Form der Erschütterung war, sondern das Mittel ihr Distanz zu geben, eine Beziehung herzustellen zwischen dem was er sann und dem was er sah. Daher kommt von den beiden Shakespearischen Formen der Bildersprache bei ihm besonders das Gleichnis vor, und auch dies nur, wo es gilt einen Gedanken- oder Gefühlsgang

zusammenzufassen, ein Licht voraus und rückwärts zu werfen. Gleichnisse sind bei Goethe die kompakten Träger der Gedankengänge und Gefühlsgänge, wie man Körper auf einem Gemälde die Träger der Lichtgänge nennen kann. Goethes Gleichnisse selber wenden sich fast immer an den einen Sinn, das Auge. Sie sind wirklich nur dazu da, zu verdeutlichen. Shakespeares Gleichnisse und Bilder wenden sich an die gesamte Sinnlichkeit des Körpers, nehmen die Nerven mit in Anspruch, und es kommt ihm oft nicht darauf an den Sinn zu verdunkeln, um die Bewegung körperlich zu vermehren, oft jagt er drei Gleichnisse hintereinander her und erdrückt den ursprünglichen Gedanken unter der Wucht der Bilder. Innerhalb des Gleichnisses wählt Goethe immer nur die Züge aus die dem Zweck des Verdeutlichens dienlich sind, das »tertium comparationis«. »Er muß den Reichsständen die Mäuse fangen, inzwischen die Ratten seine Besitztümer annagen«. »Wenn unser Blut anfängt auf die Neige zu gehen, wie der Wein in dieser Flasche, erst schwach, dann tropfenweise rinnt«. »Bei Mädchen, die durch Liebesunglück gebeizt sind, wird ein Heiratsvorschlag bald gar«. »Sie sitzen im Unrecht, wir wollen ihnen kein Kissen unterlegen«. »Das ist Weibergunst! erst brütet sie mit Mutterwärme unsere liebsten Hoffnungen an; dann, gleich einer unbeständigen Henne, verläßt sie das Nest und übergibt ihre schon keimende Nachkommenschaft dem Tode und der Verwesung«. Wenn bei Shakespeare ein Gleichnis einmal losgelassen ist, wird es selbständige Handlung, in alle Einzelheiten hinein ausgeführt ohne Rücksicht auf das was verglichen wird: und dabei fällt Shakespeare doch nie aus dem Bild, weil all seine Gleichnisse, im höchsten Grade suggestiv, die Phantasie festhalten und allein durch sich selbst in Anspruch nehmen. Bei Goethe dominiert immer der ursprüngliche Gedanke.

Im sprachlich Einzelnen hat Goethe also von Shakespeare unmittelbaren Einfluß kaum erfahren, wie er im dramatischen Bau seiner Jugendstücke nur den Einfluß einer falschen Vorstellung von Shakespeare erfuhr. Es blieben also noch, worauf man vielen Wert gelegt, einzelne Motive die sich in Goethes und Shakespeares Szenen gemeinsam finden, insbesondere hat man die Stellung Weislingens zwischen Marie und Adelheid mit der des Antonius zwischen Oktavia

und Kleopatra vergleichen wollen. Nur daß von dem Individuellen, was eine solche Stellung erst zum dichterischen Motiv macht, auch nicht ein Zug beiden Stücken gemeinsam ist, daß ein solcher Tatbestand von selbst immer wiederkehrt, und daß man heute selbst Schulkindern nicht mehr zumuten soll, das begriffliche Schema, hier also: ein Mann zwischen zwei Frauen, als dichterisches Motiv anzusehen! Eher könnte man noch das Toben der Bauern mit dem der Cade'schen Scharen vergleichen, doch auch hier waren beide Dichter an gewisse undifferenzierte Grundmöglichkeiten gebunden wie Pöbel und Aufstand sich äußern. Gerade hier hat Shakespeare individualisiert, indem er karikierte, den Pöbel humoristisch behandelte — ein Verfahren dem Goethe sich nicht anschloß. Die Fähigkeit Greuel als Spaß zu sehen besaß er nicht, und wo er, wie in seinen Revolutionsdramen, die komische Seite von grauenvollen Weltbegebenheiten darstellen wollte, oder vielmehr ihre komischen Neben-wirkungen, schied er das Grauenvolle einfach aus. Gleichzeitig zu sein und zu sehen: diese wesentliche Eigenschaft des Dramatikers, der die Spannungen selbst als Gestalten, die Bewegungen selbst als Leiber leben muß, ging Goethe ab, daher auch sein tiefes Wort: eine Tragödie müßte ihn töten.

So von Shakespeare verschieden in allen wesentlichen Prinzipien und nirgends sein unmittelbarer Nachahmer: wie kommt Goethe zu dem Ausspruch: »William, Stern der höchsten Höhe . . . Euch verdank ich, was ich bin!«, zu jenem Bekenntnis daß er neben Spinoza und Linné ihm am meisten schulde, zu jenen dankerfüllten Schilderungen seines Einflusses in Dichtung und Wahrheit und in Wilhelm Meister — alles Bekenntnisse die nicht bloß staunende Ehrfurcht, sondern gerade den Dank enthalten für Bildung und Füllung des eigensten Lebens, nicht bloß für Genüsse. Aus allen diesen Äußerungen geht hervor, besonders aus der Zusammenstellung Shakespeares mit den anderen Namen, daß es überhaupt keine Einzeldinge sind für die er Shakespeare sich verpflichtet fühlte, sondern die allgemeinste Wirkung, die überhaupt ein Mensch auf Nachgeborene ausüben kann, Wirkungen die ans Religiöse streifen. Wie wohl kein Christ die Verwegenheit hätte aufzuzählen was er persönlich Christus Einzelnes verdankt, so konnte kein Dichter seit Herder in Deutschland Shake-

speares Einfluß in der Möglichkeit sehen neue Motive oder Stoffe nachzuahmen, neue technische Erweiterungen anzuwenden. Shakespeare war der dichterische Heiland der das Gesamtverhältnis zur Welt und zu den Menschen anders orientierte, und in diesem Sinne allein müssen wir Goethes Worte verstehen. Wie Lida durch ihre Liebe seinem Wesen ein Maß, einen andern Rhythmus gab, so lehrte ihn William die ganze äußere Welt, vor allem die Menschenwelt als ein beseeltes, bewegtes und unerschöpfliches Ganze dichterisch sehen und durchfühlen. Die Ideen von Mensch, Schicksal, Schaffen, Zeugen, Leidenschaft, die der Rationalismus beseitigt und Herder wieder in die Betrachtung eingeführt hatte, waren für Goethe als Ersten produktive Mächte des eigenen Lebens und Schaffens geworden, und zwar durch Shakespeare. Durch Goethe zuerst wurde der Mensch wieder in der Dichtung »jene unteilbare innere Einheit lebendiger Kräfte«, und Shakespeare war es, der es ermöglichte — zugleich durch Höhe, Tiefe, Weite das größte Vorbild der Vergegenständlichung dieses neuen Menschengefühls. Und wie der Mikrokosmos, so war der Makrokosmos, die Natur, durch Shakespeare für Goethe aus ihrer rationalistischen Erstarrung und Normierung erst erlöst: sie war das belebte Ganze geworden, das in unzähligen Gestalten den Menschen entgegendrang, vernichtend und erweckend. Diese allgemeine Wiederbelebung der sichtbaren Welt ist es, die Goethes Produktion vor allem Shakespeare verdankt. Diese allgemeine Atmosphäre durchdrang Goethes Schaffen, je weniger er daran dachte.

Darum ist es kein Widerspruch gegen unseren früheren Satz, Goethe habe, jemehr er sich selbst fand, desto mehr sich von Shakespeare entfernt, wenn wir nun bekräftigen: jemehr er sich selbst fand, desto tiefer war er in Shakespearischer Luft. Denn er entfernte sich nicht nach außen von Shakespeare, sondern nach innen. Jemehr er in sich einkehrte, desto zentraler stand er in dem Gewölbe des Shakespearischen Himmels. Als Dramatiker stand er Shakespeares Peripherie näher, der historischen Gestalt von Shakespeares Werk. Dem Lyriker, dem Dichter des Werther und des Faust war Shakespeare keine Person, nicht der Verfasser bestimmter Werke, sondern vor allem atmosphärische Weltkraft wie Luft und Sonne, aus denen er sich nährte, ohne es zu wissen und ohne besondere Rechenschaft ab-

zulegen. Hatte er im Götz vaterländische Historie, Menschen in Begebenheiten dargestellt, unter Shakespeares Einfluß und nach außen hin scheinbar ein Nachahmer dieser »platitudes dégoûtantes«, vielleicht sich selber mehr als Nachahmer vorkommend als er wirklich war: so war seine ganze Jugendlyrik nur eine Wirkung jenes neuen Gefühls für die menschlichen Schicksale, für die eigene Seele und für die äußere Natur als einen Komplex aufeinander bezogener, ineinanderwebender Lebendigkeiten, das ihm aus Shakespeares Dichtung zuströmte. Goethe war hier nur der schöpferische Verwerter von Herders Einsichten.

Um den Götz zu schreiben, hätte Goethe von Shakespeares Werken weiter nichts zu kennen brauchen als die Historien: Kolorit, Bewegung, Vielheit des Lebens. Die mittlere Sphäre der Shakespeareschen Weltkugel bot ihm alle Stoffe die er zur Anregung seines vaterländischen Dramas bedurfte, und selbst die Anklänge von Leidenschaft – Weislingens Tragödie: wie flach und leichthin war das dargestellt, verglichen mit der Leidenschaft in Shakespeares eigentlichen Tragödien. Als er den Götz schrieb, hatte Goethe die alldurchwühlende, sprengende Leidenschaft, die den Menschen an seine Grenzen führt, noch nicht gekannt, nur die glückliche, welche die Kräfte steigert, und ihr schmerzliches Abklingen, das sie lähmt oder verwirrt: in der Sesenheimer Liebe. So war das neue Wissen um die Leidenschaft, das er aus Shakespeares tiefsten Werken las, noch nicht produktiv geworden . . selbst sein Weislingen und Franz sind mehr Gemälde seelischer Erregungen als jenes äußersten Zustandes der den ganzen Menschen füllt, verwandelt und sein Schicksal wird — Weislingens Schicksal kommt von außen und Franzens Leidenschaft ist, wie die Adelheids, im Theater stecken geblieben. Da Goethe erst aus dem eigenen Leben heraus produzierte, so konnte der tiefere Shakespeare an ihm erst fruchtbar werden — als Kraft, nicht als Stoff — nachdem er selber jene Krise erprobt, jene Erschütterung seines ganzen Daseins erfahren, den äußersten Punkt seiner seelischen Tragfähigkeit erreicht, kurz die ganze Tiefe seiner Erlebniskraft ausgelotet hatte. Das war im Werther, der die Krise seiner eigenen Krankheit darstellte, zugleich ihn heilend und die Zeit auf ihre Krankheit aufmerksam machend. Der Unterschied zwischen Werther und dem Wertherismus bestand

aber darin daß bei Goethe Leidenschaft ist was bei den Zeitgenossen bloße Empfindsamkeit. Die weite Kluft die Goethen sein Lebtag lang von seinem deutschen Publikum trennte: daß er mit dem ganzen Wesen sich hingab an die Erschütterung und mit dem ganzen Wesen ihrer Herr ward, während das Publikum sich stets mit einer billigen Rührung der Nerven und Gemüter oder einem Erkennen, Anschmecken und Schwatzen begnügte, tat sich hier das erste Mal auf, da Goethe das erste Mal seine ganze Gewalt und Tiefe offenbarte. Man mißdeutete ihn als den Dichter der Rührung, einer Sache zu der es keines Goethe bedurft hätte und keiner Erweckung neuen Lebens.

Über das Aktuelle hinaus war dies das große Ereignis des Werther: daß hier die Leidenschaft zuerst wieder dichterische Form gewonnen und bis in alle Fibern hinein die deutsche Sprache zur Darstellung der zartesten und furchtbarsten Erregungen fähig gemacht hatte . . und dazu hatte dasjenige Werk Shakespeares Pate gestanden welches als erstes des seelisch und geistig isolierten Menschen Leiden am eignen Wesen und an der Welt als solcher (nicht bloß in ihrer Beziehung auf ihn) dramatisch darstellt: Hamlet, die erste Tragödie der Zerrissenheit, der Erkenntnis und des Weltschmerzes, das große Vorspiel aller modernen Seelendichtung. Im Hamlet entspringt die Tragik nicht erst aus dem Zusammentreffen von Menschen und Welt, sondern sie ist im Menschen selbst durch sein Dasein und Sosein gegeben. Hamlet ist das erste Werk worin die dichterische Konsequenz des durch die Renaissance geschaffenen Zustandes gezogen wird, d. h., worin der Einzelmensch als sein eigener Inhalt, sein eigener Sinn und sein eigenes Schicksal der Welt gegenübertritt. Im Hamlet sind diese Elemente der neuen Tragik, die nicht im Handeln und Dulden, sondern im Sein besteht, noch eingebettet in die Geschehnis- und Konflikts-tragödie: im Werther sind die eigentlich modernen Elemente Hamlets (die wir hiermit keineswegs als die höchsten und ewigen Werte dieses Werkes preisen wollen) zum ersten Male frei und fruchtbar geworden. Abermals sind es nicht Motive der Handlung, wodurch Hamlet mit Werther verwandt ist, sondern die vollausgeschöpfte und rhythmisch gewordene Darstellung eines Wesens das, an sich selber leidend, die Welt nicht ertragen kann, und an sich leidet nicht aus Verkümmerung von außen, sondern aus innerer

Überlegenheit, Empfänglichkeit und Fülle, weil zu reicher und bewegter Inhalt in ein zu enges Gefäß gesperrt ist, und weil dem Einzelnen kein Gott mehr, keine Gesamt-ordnung und -bindung der Welt die innere Last tragen hilft.

Zwischen Hamlet und Werther ist kein Werk geschrieben worden mit diesem spezifischen Problem und diesem spezifischen Menschengefühl. In Shakespeares eignen anderen Werken leiden die Menschen an den äußeren und inneren Schicksalen in die eine zufällige oder notwendige Entzündung ihres Wesens sie führt, und auch im Hamlet scheint es sich auf den ersten Blick um nichts anderes zu handeln. Doch nur scheinbar leidet Hamlet an seiner Rache-pflicht. Sie ist nur der Anlaß ihm sein tiefstes Leiden: sein Wesen, seine leidenschaftliche Erkenntnis der Welt, erst zum Bewußtsein zu bringen. Hamlets Schicksale und Umgebungen sind nur Anlässe und Spielzeuge des unüberbrückbaren Schmerzes daß er nicht aus sich heraus kann, die Welt nicht anders sehen kann. Kein Held Shakespeares ist so eingesperrt in seinem unendlich reichen Ich. Alle anderen treten aus ihrer Qual heraus dem Schicksal, dem Untergang entgegen: den Hamlet frißt sein Schicksal von innen her auf. Sein äußerer Tod ist fürs Theater . . denn Shakespeare bannte auch diese Tragödie in ein Theaterstück, das Seelische in sinnliche Handlung. Und so ist auch der Werther mehr als eine bloße Liebesgeschichte. Vielmehr ist die Liebe für Werther ebenso nur Anlaß und Symbol wie für Hamlet die Rache. Er leidet an der unharmonischen Fülle des Herzens, wie Hamlet an der unharmonischen Fülle des Geistes leidet, er ist der welcher empfindet, wie Hamlet der welcher sinnt, und beide gehen daran zugrunde. Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen Werther und der neuen Heloïse, daß Werther todgeweiht ist durch seine bloße Existenz, während dort alles Leid erst entsteht aus der unglücklichen Verkettung. Das Vorbild für alle Tragödien der Nicht-erfüllung von seiten des Schicksals ist Romeo und Julia. Hamlet war das Vorbild und Werther in Deutschland das erste Muster der Tragik des Menschseins an sich. Werther stellt nicht die Leidenschaft der Liebe dar, sondern die Leidenschaft als Liebe. Verführt durch den Inhalt der Fabel, durch den aktuellen Skandal mit welchem Werther verknüpft war, haben die deutschen Leser und erst recht die Nachahmer der

Liebesgeschichte nicht gemerkt daß hier die singuläre Tragödie eines singulären Menschen in allgemein zugängliche Symbole geformt war .. sie hielten sich, wie immer, an die Zufälle der Fabel, an die Neuheiten des Stils, an die Schönheiten der Ausführung. Goethe selbst hatte damit sich und dem deutschen Geist eine neue Sphäre der Seele aufgeschlossen, die absolute Leidenschaft des geistigen Menschen, und eine neue Sphäre von sprachlichen Ausdrucksmitteln, die allseitige Beseelung des Deutsch zur Wiedergabe jeder inneren Stimmung. Anschaulichkeit in der Wiedergabe der Außenwelt hatte er in Götz erobert. Aber daß er für sein inneres Erleben eigene Worte fand, daß er einen Weg vom inneren Bild zum äußeren Bild fand, von Gefühl zu Ausdruck, von Vorstellung zu Darstellung, in einem Bezirk den vor ihm noch kein neuerer Dichter betreten außer Shakespeare, dazu half ihm Hamlet.

Weder an Weite und Tiefe der Leidenschaft noch an Umfang der darum gruppierten Welt kann sich zwar Werther mit Hamlet messen. Abgesehen von der Verschiedenheit der Ansprüche und Gattung, hatte Shakespeares Held zum Spielstoff und Anlaß die ganze Breite der höchsten Renaissance, und Werther nur das enge Bürgertum vor sich — und der Weltschmerz, das Pathos und die Resonanz dieser Tragik mußte sich nicht nur nach dem Schmerz richten, sondern auch nach der Welt. Hamlets Pathos ist heroisch und Werthers Pathos ist bürgerlich. Doch daß er im Bürgerlichen überhaupt wieder Pathos ermöglichte, erhöht eher den Wert von Goethes Werk als daß es ihn mindert.

Nachdem Goethe kraft seines Erlebnisses und unter der Gewalt von Shakespeares heroisch-pathetischer Atmosphäre überhaupt einmal den Durchbruch zum Pathos vollzogen hatte, galt es ihm nur, der neuen Seelenmitte aus der Werther hervorgeformt war den ganzen Umfang seiner Erlebnisse anzugliedern, sein Reich weiter auszudehnen und die neuen Ausdrucksmittel zu mehren und zu steigern, d. h.: jener Leidenschaft größeren Gehalt zu geben als sie bisher gehabt hatte, sie unabhängig vom Anlaß (unglückliche Liebe) auszudrücken, sowie den neuen Lyrismus — gereinigt von den Rohstoffen die die Briefform des Werther ihm beigebracht hatte, geschwellt durch das gesteigerte Machtgefühl des Entdeckers neuer Seelenwelten, bereichert

durch neuen inneren und äußeren Erfahrungsstoff, gekräftigt durch die zunehmende Sicherheit in der eigenen »Bildung« — fähig zu machen zum Ausdruck der umfassenden Lebensfülle die er nun mit jener Leidenschaft ergriff und bewältigte. Die Leidenschaft selbst ward gewaltiger, ja titanischer, je größer die Sphäre wurde über die sie sich erstreckte, und jede neue Nahrung vermehrte nur den anfänglichen Hunger, jede neue Eroberung in der Welt zeigte nur deutlicher daß das Leiden nicht an der Nicht-erreichung dieses oder jenes Ziels lag, sondern im Träger und im Wesen der Leidenschaft selber, und jede getäuschte Illusion trieb die Qual nur höher hinauf oder tiefer hinein: Wir haben hier nicht die Geschichte des Faust zu schreiben, nur zu zeigen wie der Keim im Hamlet, der am Werther bilden half, aus dem Werther zu Faust führen mußte. Die absolute Leidenschaft des Geistesmenschen, im Werther noch gedämpft, getrübt und begrenzt durch die Beschränkung auf einen äußeren Anlaß, gewinnt im Faust endlich ihren umfassenden Weltausdruck, und dadurch steht dies Werk auf der gleichen Höhe wie Hamlet, in der gleichen Lage dem Bildungs-zeitalter gegenüber wie Hamlet der Renaissance. Demgemäß erscheint das Tragische im Faust als Streben, im Hamlet als Sein, wie es denn dem Bildungs-zeitalter anlag, ein Ideal zu verwirklichen, und der Renaissance, die Wirklichkeit zu beherrschen. In beiden Tragödien leidet der Held an dem Zwiespalt zwischen Wunsch und Wirklichkeit (wie schon Werthers Tragödie diesen Inhalt gehabt, nur daß im Faust der Wunsch höher, die Wirklichkeit umfassender ist) aber im Faust ist, echt human, der Schwerpunkt der Tragik auf den Wunsch gelegt, d. h. das Ideal, das ihm von sich selbst vorschwebt und das er nicht erreichen kann, im Hamlet auf die Wirklichkeit, die er als schlechthin Gegebenes in sich und draußen schmerzlich erlebt.

Der unbedingte Mut dem Wirklichen ins Auge zu schauen, wie es ist, unterscheidet den Verfasser des Hamlet von dem des frühen Faust, in dem viel Romantik steckt, viel Lust und Qual hinter der gegebenen Welt eine höhere zu suchen oder zu vermissen. Es fehlt Hamlet an jedem Idealismus im Sinn einer moralischen Verklärung des Daseins. Das ist poetisch ein Vorzug vor dem Faust: denn er behält dadurch den Schwerpunkt in sich, während der Faust außerhalb des

Dichterischen in einem Philosophischen die Harmonie suchen muß die er aus der dichterischen Realität nicht ziehen kann. Dadurch daß Faust eine sublime Tendenz hat, verliert er an Gestalt gegenüber dem Hamlet, der fest steht und sich hier umsieht, mit wie hoffnungslosen Blicken auch immer. Faust ist ein Erlösungsdrama und von Anfang an als ein solches angelegt (wobei nichts darauf ankommt ob der Held gen Himmel oder zur Hölle fährt). Erlösung von etwas und Erlösung zu etwas: der Weg zwischen beiden Erlösungen bestimmt die Handlung — und alle Einzelinhalte sind Etappen auf diesem Wege, alle Gestalten Mittel sie zu fördern oder zu hindern. Im Hamlet gibt es das Sein, und alles was geschieht ist davon die Folge, alle Gestalten sind nur die Attribute dieser Substanz. Selbst in Hamlets wüstestem Pessimismus liegt noch ein unbedingteres Jasagen zur Wirklichkeit als in Fausts höchsten Träumen. Selbst Geisterwelt und Tod sind kein Jenseits im Hamlet, sondern eben auch ein Zustand der Wirklichkeit. »Das Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt« ist keine Erlösungsstätte. Darum ist wirklich im Hamlet die eine Frage »Sein oder Nichtsein«, und die einzig würdige Haltung »In Bereitschaft sein«. Gut oder bös, darauf kommt es nicht an: Shakespeare stellt keine Wertfrage. Genug, daß die Welt ist und daß der Mensch ist! Faust ist selbst dort wo er von »Drüben« nichts hören will mit seinem Willen immer außerhalb dessen was er ist und sieht. Daß Goethe die Wirklichkeit selbst in eine ideale und gemeine, in eine höhere und niedere, eine sinnliche und geistige, eine gefühlte und erkannte, in Faust und Mephisto spaltet, das ist allein schon ganz unshakespearisch gedacht, und unshakespearisch, aber ganz human, ist der Lebenshunger des Titanen. Hamlet hat das Leben .. Faust leidet daß er nicht genug Leben, Hamlet, daß er zuviel hat. Und weil dies an den Punkt rührt wo Goethes und Shakespeares Dichten überhaupt, jenseits aller Begabung und historischen Unterschiede, sich berührt und am entschiedensten trennt, haben wir die Betrachtung hierher geführt.

Goethes Dichten ist eine unausgesetzte Suche nach Lebensinhalten, ein Ringen nach Lebensformen, ein immer strebendes Bemühen nach Erlösung. Seine ganze Lebensbewegung ist die zu einem runderen, reineren, reicheren Leben hin als dem was er jeweils besaß. Wo und

wie er die Erlösung suchte, ob hüben oder drüben, ist eine philosophische Frage. Die dichterisch wichtige ist, daß er sie suchte. Shakespeare dagegen strömt unablässig seine Überfülle aus, wirft sie gestaltet ins Chaos, erschafft verschwenderisch Welt um Welt, unbekümmert ob er oder die Menschheit dadurch besser wird. In dem unerschütterlichen Wissen um das unveränderliche Sein, das er wie ein riesiges Schauspiel sah, spielte, lebte, bedurfte er keines Verantwortungsgefühls. Leben und Tod, Vergängnis und Ewigkeit: undurchbrechbare Grundformen in die er alles Geschehen gebannt sah — doch dies Geschehen unerschöpflich reich an neuen Gestalten. Goethe fühlte bei jedem Schritt die Verantwortung, ob er ihn dem Ideal, d. h. seiner eigenen Lebensformung näher oder ferner bringe. Wie reich er war: er durfte nichts verschwenden, und wie groß seine Kraft: er hatte ein Ziel das er erreichen mußte, und selbst seine Umwege und Verirrungen durften nicht umsonst sein. So ist er zweifellos der größere Erzieher und unserem Geschlecht der notwendige Lehrer. Beides kann Shakespeare uns nicht sein, nicht weil er kleiner wäre als Goethe, sondern weil er zu hoch über den Menschen steht, um in eine pädagogische Beziehung zu ihnen zu treten. Er hatte für sich und uns nicht nötig verantwortlich zu schaffen, denn er war Schöpfer, kein Mittler. Goethe war ein Mittler, und seine vorbildlichen Tugenden stammten aus Nöten die Shakespeare nicht kannte.

Doch eben darum weil Goethe zum Teil das suchte was Shakespeare besaß, weil Goethes Ideale in Shakespeare zum Teil verwirklicht waren, erscheinen sie Betrachtern die nach den Gedankeninhalten fragen statt nach den Gebilden, nach den Absichten der Werke statt nach ihrem Gehalt, oft gleich, besonders gerade im Faust und im Hamlet. Gerade wo sie sich am nächsten kommen sind sie sich am fremdesten, eben weil alles was für den deutschen Humanisten Problem wird, für den Renaissance-engländer das Selbstverständliche ist. Der Deutsche ist jedenfalls idealer, vielleicht »tiefer«, der Engländer aber jedenfalls wirklicher. Der Wille Probleme zu sehen, wo der Engländer Tatbestände gestaltete oder benutzte, macht den Deutschen auch zweifellos moralischer. Es gibt für Shakespeare wohl Frevel und Verbrechen, aber keine Sünde, er ist darin auch antiker als der Dichter des Faust. Gretchens Verführung (die man freilich symbolisch und

nicht platt stofflich nehmen darf) genügt fast, um den deutschen Titanen der Hölle auszuliefern: Hamlets ähnliches Verhältnis zu Ophelia ist ein Stück Erdenleid, aber dahinter steht weder eine Moral noch ein Ideal — nur: »das ist der Lauf der Welt«. Weltlicher Adel nimmt hier alle Dinge weltlich leicht und schwer und fragt nicht, was sagt Gott dazu? Noch einmal gewahren wir hier auf dem höchsten Gipfel der deutschen Literatur was wir bei ihrem Tiefstand gewahrten: sie ist von der Kanzel, vom Lehrstuhl, von der Studierstube hergekommen, wie die englische vom Turnierplatz. Freier Adel ist die Luft auch im Hamlet. Neben Gretchen ist Ophelia durch innere Freiheit und Anmut eine Prinzessin, obwohl sie ihr weder an Charakterstärke noch an Geistesgaben überlegen ist.

Soweit sei die Vergleichung geführt, um zu zeigen wie Goethe zu Shakespeare kommen mußte und wie er sich von ihm entfernen mußte, sobald er die fruchtbaren Keime in eigenes Leben verwandelt hatte. Die Lebensbreite und -buntheit zu sehen hatte ihn Shakespeare der Geschichtsdichter gelehrt und ihn produktiv gemacht im Götz. Das Dasein selbst als Problem, das Leben selbst in seiner leidenschaftlichen Tiefe dichterisch darzustellen, die Leidenschaft in sich und in ihren Anwendungen zu ergreifen, hatte ihm Hamlet geholfen. Werther und Faust waren die Produkte dieser Linie Shakespearischer Wirkung. Egmont führte die erste Linie, die Götzische, fort, Tasso die zweite.

# III: STÜRMER UND DRÄNGER

DOCH ehe wir den weiteren Weg Goethes verfolgen, überblicken wir noch die unmittelbaren Wirkungen von Goethes Götz und Werther auf die übrigen Stürmer und Dränger, sofern diese Wirkungen mittelbare Wirkungen Shakespeares sind. Denn von unmittelbaren Einwirkungen Shakespeares auf Stil und Technik und Gesinnung der Stürmer und Dränger kann man, von ein paar sekundären Äußerlichkeiten der Sprache abgesehen, kaum reden. Was auf sie wirkte, wirkte wesentlich durch Goethe und durch Herder. Die einzelnen Individualitäten dieser Bewegung, die uns nicht als solche angehen, da wir es nur mit der Tendenz die sie vertreten zu tun haben, sind bestimmt durch die Mischung mit anderen Elementen der Zeit. Einige lasen mehr die Natur aus Shakespeare heraus, andere mehr die Freiheit, andere die Leidenschaft. Einige dichteten aus Gesinnungen, andere aus Zwecken, andere aus Affekten. Man kann den Sturm und Drang enger fassen: als eine bestimmte Bewegung mit bestimmten Gedanken oder Gefühlsinhalten, oder weiter: als ein Tempo, als einen Wirbel des deutschen Geistes in welchen alles mitgerissen wurde was sich nicht bewußt entgegenstellte. Je nach ihrem persönlichen Temperament nahmen die verschiedenen Mitglieder des Kreises dasjenige aus Goethes Werken auf was ihnen am gemäßesten war und verwandelten, d. h. erniedrigten, verzerrten oder übertrieben es.

Leisewitz gehört als Charakter nicht in den engeren Sturm und Drang, er ist ein wesentlich intellektuell gerichteter Geist aus der Nachfolge Lessings, der die Konsequenz aus der Lockerung der Regeln zog und von Lessings Standpunkt aus in der Praxis dahin gelangte wohin die anderen über Herders Theorie und Goethes Beispiel gelangt waren: die Regeln zu verwerfen, aus Natur, Leben, Leidenschaft heraus zu dichten und sich Freiheiten aller Art zu gestatten. Für Leisewitz bedeutete Shakespeare etwa dasselbe wie für Lessing. Stürmer und Dränger war er weniger durch die neue Leidenschaft als durch die neue Freiheit und den neuen Enthusiasmus. Zwischen Leisewitz und Lessing lag allerdings der ganze Umsturz der Zweck-ästhetik, und auch Leisewitz profitierte davon daß Shakespeare jetzt nicht mehr bloß als vernunftvollster Tragiker galt, sondern auch Vorbild war für alle die

ihrem Enthusiasmus freien Lauf lassen wollten. Enthusiasmus: das ist die besondere Note der Leisewitzischen Dramatik .. Enthusiasmus, gemischt mit Lessingischer Dialektik, bezeichnet seinen Dialog.

Heinrich Leopold Wagner war ein gewandter Plebejer und ein übler Literat, er sah als Plebejer vor allem das »Natürliche« und verstand darunter das Gemeine. Seine »Kindsmörderin«, ein Werk dem man zu viel Ehre antut, wenn man es ein Plagiat am Urfaust nennt, hat von Goethe und Shakespeare nichts geholt als die Erlaubnis sich nicht zu genieren, die unteren und mittleren Stände ihre Sprache reden zu lassen, Derbheiten, Gemeinheiten, Zoten, Flüche anzubringen, gleichviel wo sie hingehören und wo nicht. Er gibt lockere Szenen, unverfälschte Bilder der gemeinen Wirklichkeit — Wirklichkeit gefaßt als Zustand, nicht als Kraft. Das Problem ist — und darin ist Wagner der typische Literat — ein zeitgenössisch aktuelles. Was in Goethes Drama Symbol ist das benutzt Wagner als Rohstoff. Künstlerische und dichterische Qualitäten gehen dem Werk völlig ab. Von Shakespeare als Tragiker hat Wagner gar keinen Begriff. Nur die dunkle Vorstellung der Natürlichkeit um jeden Preis, die er sich von Shakespeare im allgemeinen machte, hat an seiner Arbeit mitgewirkt. Eine gewisse sinnliche Lebhaftigkeit des Aufnehmens von Einzelzügen ist die einzige Qualität die man seinen Machwerken zusprechen kann. Seine Macbeth-bearbeitung ist eine Übertragung des großen Mythus in die plebejische Diktion eines sinnlich aufmerksamen, aber grundgemeinen Literaten. Es ist eine Privatarbeit und gehört nicht unter die geistesgeschichtlichen Dokumente.

Ihm am nächsten steht Michael Reinhold Lenz, sowohl in der Nachahmung Goethes wie in seinem Begriff von Natürlichkeit. Aktuelle Sexualprobleme scheinen auch ihm die besten Anlässe, der neuen Natürlichkeit zu huldigen. Ein primäres Erlebnis war auch ihm Shakespeare eigentlich nicht. Man muß seine konfusen Anmerkungen über das Theater lesen, um das zu erkennen. Sie bestehen in der Verwirrung einiger halb Lessingischer, halb Herderischer Gedanken über Franzosen und Shakespeare, getrübt und verzerrt durch den neuen Genie-stil, ohne Logik durcheinander geworfen .. kein neuer Gedanke über Shakespeare, keine Einreihung in einen neuen Zusammenhang, kein Ausdruck eines persönlichen Verhältnisses zu Shakespeare, wie

etwa Goethes Shakespeare-rede. Sie kommt lediglich aus der Negation der Ordnung, nicht aus einem positiven neuen Gefühl oder einer neuen Vision. Auch die Natürlichkeit ist ihm in erster Linie nichts Positives, sondern die Übertretung der Konvention, das Liebäugeln mit dem Alltag. Ein Irrtum der den Begleiterscheinungen jedes Naturalismus zu Grunde liegt läßt sich an Wagner oder Lenz bereits deutlich machen: Sobald Natur das Losungswort wird, gilt die Schilderung der Wirklichkeit als Hauptaufgabe, und nur die großen Geister, die aus der Fülle ihrer inneren Natur und Wirklichkeit empfangen und schaffen, denen infolgedessen äußere Natur und Wirklichkeiten höchstens Anlässe und Mittel sind, hüten sich vor jenem Wahn der engen, die von der Theorie oder der Mode ausgehen: die Wirklichkeit einzuschränken auf die vor Sinnen liegenden Gegenwart, auf den Komplex der alltäglichen Zustände. Das bürgerliche Drama ist daher der beliebteste Ausdruck für das neue, modische Verhältnis zur Natur. Die Verwechslung von Natur und Natürlichkeit ist eine der Wurzeln dieser Dichterei. Von Lillo und Diderot über Lenz und Wagner zu Schröder, Iffland, Kotzebue bis Sudermann und Hauptmann: immer hielt man das für Natur und Wirklichkeit was gerade die Zeitgenossen am meisten beschäftigte: soziale, sexuelle und politische »Probleme«. »Das Leben der Zeit frisch ergreifen« d. h. sich mit den vordersten Vordergründen einlassen: das war damals wie heute der falsche Begriff von Natur, dem die Flachen verfielen, weil sie keinen inneren Halt hatten, sondern das Leben von außen hereinleiten mußten, sich an das halten mußten was ihnen vor Augen lag: an das Aktuelle, den winzigen, vordersten Ausschnitt der Wirklichkeit. Statt von der eigenen Mitte empfingen sie ihr Gesetz von den Zufällen der Außenwelt. Kein großer Dichter bekümmert sich eigens um den besonderen Gehalt, um die aktuellen Probleme seiner Zeit, die den Literaten und Geschäftsmännern allein als das »Leben« vorkommen. Der Schöpfer hat den gesamten Gehalt der Welt in sich, das zentrale, noch nicht verästelte, zersplitterte, veräußerte, zu Bewußtsein, zum Problem gewordene Leben, und dies hat er zu gestalten, ohne danach zu fragen was aus diesem Gesamtleben gerade aktuell ist. Das »Leben« seiner Zeit ist immer nur ein winziger Bruchteil seines Gesamtgehalts, und er kann zufällig einmal die Symbole zur Darstellung seines Gesamt-

gehalts aus diesem Segment nehmen. Aber er muß es nicht, und die größten Schöpfungen sind nicht aktuell, sondern ewig. Wo ein großer Dichter sich am aktuellsten, am vordergründlichsten ausspricht, da veraltet er am raschesten. Doch jemehr einer Literat ist desto enger ist sein eigener Gehalt. Er gehorcht keiner inneren Stimme, sondern dem Ruf der Zeit, der von außen kommt. Er hält das für das Natürlichste was ihm am leichtesten fällt, das für das Wirklichste was er zuerst sieht, und das für das Lebendigste was am meisten Lärm macht, eben die Aktualitäten. Lenz und Wagner waren solche Literaten, und ihr eigentliches Dichtertum hätte nicht ausgereicht, ihre Produktion zu füllen und zu beleben. Doch die Bewegung der Zeit zog sie in ihre Wirbel und lieh ihnen einen Gehalt durchaus außerdichterischer Natur, den zu bewältigen ihre Dichterkraft nicht hinreichte. Dabei bestärkte sie allerdings der mißverstandene Shakespeare noch in ihrer falschen Auffassung von Natürlichkeit, der Wielandische Shakespeare der sich gehen ließ und der Shakespeare in dem Derbheiten, Gemeinheiten und Pöbel vorkamen. Der überwältigende Eindruck von Leben den Shakespeare in jeder Vermittlung machte, schien ihnen zu kommen aus der Abschilderung dessen was ihnen gemäß war. — Für Lenz z. B. war Shakespeare wieder eine bloße »Nachahmung der Natur«. Der Begriff des Schöpfers, den Herder gebracht hatte, war ihm wieder verloren oder verschlossen.

Was Lenz an eigenem spärlich-dichterischen Leben vor Wagner voraus hatte, raubte seinen Werken nur die grobe Einheitlichkeit und derbe Vierschrötigkeit, die Wagner immerhin noch besaß: wir meinen seine Phantastik. Auch war Lenz nicht wie Wagner eine innerlich ordinäre Natur. Er hatte einen höheren Flug und den Ehrgeiz nach Großem, den man bei Wagner nicht einmal voraussetzen darf. Doch da seine Phantasie ebenfalls mehr eine gewisse Unordnung, ein Tick der Zerrüttung ist als eine reiche Traumwelt die ihn bedrängt hätte, da sie, gerade wie seine Freiheit, mehr in der Abwesenheit gewisser Hemmungen bestand als in der Anwesenheit unbändiger Kräfte, so äußerte sich, wie in seinem Leben seine Freiheit als Zügellosigkeit, in seiner Dichtung seine Phantastik als Schrulle. Während die Stücke Wagners doch nur derbe und unbedenkliche Abbildungen des gemeinen Bürgerlebens sind, ohne künstliche Aufhöhung, höchstens

vergröbert durch einige satirisch aufgesetzte Drücker und pamphletische Steigerungen: hat Lenz in all seine Bilder aus dem zeitgenössischen Leben — sie sind ebenfalls scharf mit dem Auge des Satirikers gesehen und burschikos hingesetzt — eine gewisse Unwirklichkeit und gewaltsame Verschiebungen hineingebracht, als wenn die Dinge von einem Wahnsinnigen gesehen wären — nicht verschwommen, im Gegenteil eher monomanisch deutlich, starr und verzerrt. Dadurch sieht er dichterischer aus als die bloßen Naturburschen. Ein Dämon saß in ihm, kein poetischer, doch ein menschlicher, der ihn zugleich grotesk und tragisch machte, und von diesem Schicksal ist etwas in seine Dramen übergegangen. Außerdem übertraf er an darstellerischer Gewandtheit, an Fähigkeit sich die technischen und sprachlichen Elemente der Zeit anzueignen und sie zu verwerten, Wagner weitaus. Die sprachlichen Eroberungen die Goethe gemacht hatte benutzte er geschickt für seine Stoffe, konzentrieren konnte er sich wo es satirische Beobachtungen in Worte zu kleiden galt. Wo ihm die eigene Bitterkeit nicht den Griffel führt und ihn gesehene Einzelzüge eingraben läßt, da versagt seine Konzentrationskraft, und die Phantastik nimmt ihren Lauf. In diesem Zug des Verschiebens, der exzentrischen Willkür, der in ihm lag, mag der mißverstandene Shakespeare ihn bestärkt haben. Denn die Phantastik hatte er nicht von Goethe übernehmen können, und aus Shakespeares gesamter Dichtung kann man als direkte Einwirkung bei Lenz kaum etwas finden, es sei denn diese spielende Willkür.

Bezeichnend ist daß er bei seiner Sprachgewandtheit und seiner Shakespeare-bewunderung von dessen Werken gerade das eine Lustspiel »Loves Labour Lost« übersetzt hat (Amor vincit omnia), das von allen Shakespearischen Vorzügen vielleicht nur den einen hat: phantastische Spielerei .. eines von Shakespeares schwächsten Stücken. Da der ganze Zauber dieses Lustspiels fast nur in der Sprache, im Versspiel, im silbrig-leichten Gewebe und luftigen Geglitzer der Worte besteht, so hat Lenzens Prosa-übertragung keinen rechten Sinn und Wert. Sie ist temperamentvoller, flüssiger, saftiger als die Wielands, aber sie bedeutet keine neue Entdeckung innerhalb der Shakespearewelt. Sie ist eine Spielerei, und die Spielerei, das willkürliche Wortgeplänkel zog den Phantasten an. Wir wissen aus Dichtung und

Wahrheit wie er sich an der Nachahmung der quibbles mit modischer Narrheit ergötzte und darin für seinen eigenen exzentrischen und zentrifugalen Geist Zerstreuung, vielleicht Beruhigung fand. Für die Geschichte Shakespeares in Deutschland bedeutet Lenz nichts Neues, für die Geschichte der deutschen Literatur bestenfalls eine Kuriosität. Ihn zu retten gegen Goethes Darstellung, gegen jenes Porträt in Dichtung und Wahrheit, das beinahe Lenzens einziges Verdienst um die deutsche Literatur bedeutet, ist ein unmögliches und törichtes Unterfangen. Er ist der durchschnittliche Typus eines Zerrissenen mit Genie-prätentionen, ein Vorläufer Grabbes und des weit begabteren Georg Büchner. Und auch von deren Rettung wollen wir nichts wissen. Überhaupt ist es eine Unsitte, Leute die in ihrem Privatleben unverdientes oder unmäßiges Unglück gehabt haben hinterher dadurch zu entschädigen daß man ihre Werke überschätzt. Die Geistesgeschichte hat es nicht mit Privatschicksalen zu tun, sondern mit Leistungen. Die Biographie kann erklären oder entschuldigen warum die Leistungen mangelhaft sind, doch die Wertung der Werke selbst darf von keiner Anti- oder Sympathie mit dem Verfasser als Privatperson bestimmt werden. Lenz ist ein genialisch beanlagter und zerrütteter Mensch gewesen der mittelmäßige Nachahmungen Goethes und einige kuriose dramatisch-problematische Aktualitäten mit kulturhistorischem, aber ohne seelengeschichtlichen, geschweige dichterischen Wert hinterlassen hat. Für die Geschichte Shakespeares in Deutschland ist er derjenige der die Shakespearische Lustspiel-phantastik eingeschossen hat in die soziale Natürlichkeits-dramatik, wie sie aus mißverstandenem Shakespeare entsprang.

Wir machen uns zur Pflicht: Biographie und dichterische Wertung im Gegensatz zur heutigen Methode streng zu trennen, halten uns lieber an Herders, Lessings und der Romantiker kritische Art, indem wir für Werke den Maßstab nur aus ihnen als Gebilden und Leistungen nehmen, nicht aus Zufällen ihrer Entstehung. Wir lehnen den psychologischen Relativismus ab, der jedes Werk als Beichte nimmt und danach bemißt. So kommen wir auch zu keinem günstigern Urteil über Klingers Dramatik, obwohl er als Mensch unter den Goethejüngern der kräftigste und echteste ist. Sein dichterisches Talent entsprach nicht seinem Charakter, doch ist er für unser Thema deshalb

bedeutender als Wagner und Lenz, weil er ein bestimmtes Shakespearisches Element aufnahm und auf die Spitze trieb, über Goethe hinaus. Er darf neben dem jungen Schiller als Prototyp des kraftgenial sprachlich shakespearisierenden Dramatikers gelten. Es ist kein Zufall daß sein Drama der ganzen Bewegung den Namen gab: es ist in der Tat die Essenz all ihrer Übertreibungen.

Klingers Stil wird bestimmt durch den Willen zur Leidenschaft um jeden Preis. Diese Seite Shakespeares hatte seine Phantasie besonders geschlagen. Shakespeare war ihm der Dichter der Leidenschaft. Den Ton für den Ausdruck der Leidenschaft hatte nun vor allem Goethes Werther angegeben, und dies Werk hatte auch Klinger die Zunge gelöst. Von vornherein ist es Klingern, im Gegensatz zu Wagner und Lenz, im Anschluß an den Werther, weniger um eine Abschilderung der äußeren Wirklichkeit zu tun, um eine Stellungnahme zu den sozialen Problemen der Zeit, als um Darstellung von Seelenzuständen. Und zwar waren es die leidenschaftlichen Zustände selbst, nicht die Charaktere und Handlungen, worauf es ihm ankam. Seine Menschen sind nur Träger von Affekten, von Leidenschaften, ähnlich wie die Menschen des Rationalismus nur Träger von Eigenschaften sind. Seine Handlungen sind für ihn nur Anlässe um Leidenschaften explodieren zu lassen, und die Führung seiner Fabeln zeigt wie wenig es ihm um Natürlichkeit und Realistik der Begebenheit zu tun war: in »Sturm und Drang« herrscht die wildeste Abenteuer-romantik, unwahrscheinlichste Begegnungen, tolle Irrfahrten, romanhafte Rettung, verstiegene Rache und verstiegener Edelmut, alles nur zu dem einen Zweck, Zustände zu schaffen in denen die menschlichen Seelen sich gesteigert äußern könnten. Die Charaktere selbst sind auch keine komplexen Figuren, keine Charaktere im Shakespearischen oder Goethischen Sinn: sie sind selbst nur beständige Explosionen und Ausbrüche innerer Überheizung: extremer Schwermut wie Berkley, extrem-edler Zerrissenheit wie Blasius, kraftvoll-extremer Wüstheit wie Wild, grotesker Phantasterei wie La Feu, der Koketterie wie die Lady, der Empfindsamkeit wie Karoline, der Verwilderung wie der Kapitän, exotischer Hingebung wie der Mohr. Alle Figuren sind in der beständigen Siedehitze innerer Zerrüttung. Diese Werke sind deswegen dichterisch so schwach, weil Klingers Begriff und Schilde-

rung der Leidenschaft das Gegenteil jeder wirklichen Leidenschaft ist, weil es einen Mangel an Leidenschaft verrät, wenn man sie derart überall nur unter der Form der Exaltation und der Hysterie sieht und darstellt. Derselbe Mangel dem bei Lenz und Wagner der extreme Naturalismus entspringt, der Mangel innerer Fülle und Sicherheit in der eignen Seele, der sie nötigt sich den Vordergründen hinzugeben, sie hindert Wirklichkeit aus sich selbst zu erschaffen, so daß sie Wirklichkeit von außen als Halt brauchen — derselbe Mangel innerer stetiger Leidenschaft welche Stoff und Seele rhythmisch durchdringen kann (und mit völliger Ruhe der Darstellung vereinbar ist) nötigt Klinger seine Phantasie immer bis an ihre Grenzen aufzupeitschen, sich künstlich an Extremen zu berauschen, die exaltiertesten Situationen, Verhältnisse und Gesinnungen aufzusuchen, um überhaupt Bewegung hervorzubringen und für andere deutlich herauszustellen. Von jenem stetigen Atem der tiefsten Leidenschaft, der Shakespeares Werke trägt, in allen Tempi schwingt und noch in den kältesten Raisonnements seiner Staatsreden, den kunstvollsten Windungen seiner Rhetorik als geheime Seele glüht, der oft besonders erschüttert durch die eisige Stille womit er sich äußert, wie in der Schlußrede Othellos, oder durch die plastische Würde eines Brutus: von ihm hat Klinger nichts erfahren. Was er in seinem Shakespeare las das waren die launigwilden Ausbrüche Hamlets, des Vorbilds aller edel Zerrissenen, oder die letzten gequälten Entladungen lang angehäufter Seelenqualen, wie Othellos nach der Taschentuch-szene oder des wahnsinnigen Lear, das waren vor allem der Wahnsinn und der Halbwahnsinn, die Zustände der Zerrüttung. Die sind bei Shakespeare Sammelpunkte lang ausgehaltenen Leidens, sie erscheinen als Schicksale, als Katastrophen, selten und wirksam verteilt: bei Klinger sind sie in Permanenz und die eigentlichen Inhalte so der Charaktere wie der Handlung. Eigentlich sind alle Personen in »Sturm und Drang« verschiedene Stufen des Wahnsinns: Schwermut, Größenwahn, Verfolgungswahn, Hysterie usw. Wie für Lenz und Wagner die Natur vor allem negativ, die Aufhebung der Konvention ist, so ist für Klinger die Leidenschaft die Aufhebung der Logik, das Zerreißen der Hemmungen. Schon die Sprache, abgerissen, asyndetisch, wimmelnd von Interjektionen, Apokopen, wendet die Ausdrucksmittel der Zerrüttung, die bei Shake-

speare zu besonders dramatischen Wirkungen aufgespart werden, als beständige Rede an. Auch wird nichts mehr einfach hingestellt, sondern hingestülpt, hingestoßen, nichts bloß gesagt, sondern gebrüllt, geheult oder auch gewispert. Die Sprache bewegt sich immer an den Abgründen, und die Worte für die Ausnahmezustände des Geistes, Leibes und Tuns sind Klingers Lieblingsworte: Nervenspannen, Toben, störrisch, ungestüm, verworren, verwildert, zerrissen, brüllen, heulen, zucken. Selbst in der Natur wird nichts mit solcher Liebe gemalt wie Gewitter, Sturm, Aufruhr . . die bevorzugten menschlichen Tätigkeiten sind verrücktes Weltdurchschweifen, Krieg, Seefahrt — kurz, alles was in diesem Stück geschieht bewegt sich an den Grenzen, aber nicht wie bei Shakespeare von der schöpferischen Zentralkraft her gehalten und beherrscht, sondern dezentralisiert aus einer Art Selbstflucht die keine Mitte hat. Tiefes Gefühl drückt sich durch gewaltsame Gesten aus: »Er fluchte und sah gen Himmel, als wenn er etwas so recht tief fühlte.« Nicht die Kraft, sondern die Schwäche ist die Mutter dieser Übertreibungen (wie späterhin auch bei Grabbe, Büchner, Griepenkerl, Conradi usw.), und zwar dieselbe Schwäche die dem Wertherismus zugrunde liegt — nicht dem Werther selbst. Da Werther allerdings Produkt einer echten Leidenschaft ist, wenn auch keiner so starken und stetigen wie die Shakespeares, und darum schon fiebriger, wallender und schwankender im Ton, so drückt er sich mit den einfachsten Mitteln aus, auch nur an den Schicksalspunkten explosiv und steigernd, im ganzen aber logisch und folgerichtig. Dieser Werther-ton, der den Schwächeren überhaupt erst offenbart hatte was Leidenschaft ist und wie sie spricht, war indes für die Bedürfnisse der kraftgenialen Leidenschaftler par excellence nicht stark, kühn und extrem genug, und so griff Klinger im Ton auf das Urbild der Leidenschaft selbst zurück, wie er sichs vorstellte, auf Shakespeare. Abermals verführten ihn hier vor allem die Zerrissenheit des edeln, geistreichen Hamlet und die Wahnsinnsausbrüche, besonders die Hyperbeln die der exaltierten Phantasie entsprachen. Daß Shakespeares Hyperbeln innerhalb seiner gigantischen Welt die naturgemäße Ausdrucksweise waren im Verhältnis zu der Großheit seiner Gestalten, wie die Muskelspannungen der Leiber Michelangelos eben nur an diesen Leibern keine Monstrosität sind, übersah Klinger

und meinte, es lasse sich die Kraft übertragen, wenn man die Symptome der Kraft übertrage, es sei ein Zeichen der Kraft, wenn man sich mit Shakespeares Mitteln äußere. So brachte er es doch nur zur Fratze des Shakespearisierens. »Beim Amor, ich will mich in ein alt Weib verlieben, in einem alten, baufälligen Hause wohnen, meinen zarten Leib in stinkenden Mistlaken baden, bloß um meine Phantasie zu scheeren« usw. (Sturm und Drang). »Mich haben sie lebendig geschunden und mit Pfeffer eingepökelt«. »Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen«. Das Protzen mit extremen Vorstellungen, tollen Verrichtungen, Taten und Schicksalen als etwas Selbstverständlichem, das Fluchen, »seht, so strotze ich von Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben« — all das was bei Shakespeare Tat und Bewegung ist, spukt hier als Wort und Vorstellung, abgesehen von den unbewußten Reminiszenzen aus Shakespeare mit denen Klingers Gedächtnis beladen ist (z. B. Sturm und Drang I, 3, wo Luise ihre Liebhaber Revue passieren läßt, ist Reminiszenz aus dem Kaufmann von Venedig, Porzias und Nerissas Gespräch I, 2). Wie Berkley den Wild nach dem Befinden seines Feindes fragt, ist bis in den Tonfall, gewiß nicht bewußt, dem Gespräch Shylocks mit Tubal nachgebildet.

Aber wie sehr es Verzerrung ist, Klingers Drama bleibt für die deutsche Literatur sinnbildlich als die dramatische Frucht des Wertherismus, als die dramatische Karikatur des Hamlettums. Eine bestimmte Nuance Shakespeares, die vorher bloß Bewußtsein gewesen war, ist hier Wirkung geworden, und eben weil Goethes Werther und Faust aus der Leidenschaft, der Zerrissenheit und dem Weltschmerz eine neue Welt heraufholten und die Antriebe die sie von Hamlet empfangen hatten in völlig andere, Goethische Gestaltungen umsetzten und bannten, wird uns durch die Karikatur der Zerrissenheit und des inneren Leidens an sich selbst, wie Klinger es darstellt, Shakespeares unmittelbare Wirkung von dieser Seite her fast deutlicher als durch Goethes Meisterwerke. Weltschmerz und Zerrissenheit sind bei Klinger als Rohstoff liegen geblieben, bei Goethe völlig umgeformt. »Sturm und Drang« ist in jeder Weise ein Extrem, das als Ausdruck der bloßen Krafteffekte die äußerste mögliche Grenze bezeichnet. Es ist die Übertreibung des mißverstandenen Shakespeare schlechthin, be-

deutend für den Betrachter als Ausdruck eines krankhaften Zustandes (für den Goethes Werke die Heilung waren), aber zugleich einer Gesinnung die Goethe sehr fremd war und die in eine ganz andere Richtung wies: Wild ist ein Typ jener edlen revolutionären Unzufriedenheit mit der Welt, völlig verschieden von dem Titanentrotz der jungen Heroen Goethes, die ihren eigenen Willen, ihr eigenes Werk, ihre eigene Anschauung der widerstrebenden Welt zu deren Heil und oft zu ihrem eigenen Untergang aufdrängen. Wild ist das negative Gegenstück zu jenen Mahomet, Prometheus, Cäsar, jemand der der Welt trotzt, weil er an ihr leidet, weil sie ihm mißfällt, nicht weil er ihr etwas Besseres zu bringen hat, ein spleeniger Vorläufer des Lord Byron — der edle Groller und Revolutionär ohne Gegenstand. Von Werther, Faust und Hamlet hat er die Unzufriedenheit des Überlegenen, doch diese drei leiden ohne Revolution, kritisieren den Weltlauf, ohne ihm Opposition zu machen. Der Zerrissene, der aus Protest zerrissen ist, versinnbildlicht ein neues Element das in Klingers Sturm und Drang zum ersten Male deutlich wird: die Verschmelzung von Hamlet-fieber und Heroenkult des jungen Geschlechts, die vielleicht noch Rousseaus Einfluß voraussetzt: die Kritik an der Zivilisation schlechthin.

Wie Klingers Leidenschaft nicht stark und echt genug war um den Werther zu überbieten, so war sein revolutionäres Pathos nicht erlebt genug, der Druck den er tatsächlich von seiten der Gesellschaft auszustehen hatte, nicht so quälend, daß er hier bis zu einer wirklich erlebten und erschaffenen Gestalt hätte kommen können. Wie seine Leidenschaft Verzerrung blieb, blieb es auch seine Gesinnung, seine Opposition. Die Erlösung dieses Freiheits- und Revolutions-pathos im dichterischem Werk war dem Manne vorbehalten bei dem hier Erlebnis und Kraft in gleicher Wucht zusammentraf: Schiller. Dieser hatte Shakespeare als Dichter des moralisch freien Einzelmenschen so zu entdecken wie Goethe ihn als den Dichter des im Weltzusammenhang wirkenden, naturmäßig bewegten Menschen entdeckt hatte, als den Dichter der Notwendigkeit und der Natur. Für Goethe ist das menschliche Dasein Natur, für Schiller ist es Schicksal. Goethes menschliche Funktion ist vor allem die Bildung: d. h. das Sich-Entwickeln in, mit, an und durch Natur. Schillers Funktion ist die Tat:

das Mittel um Schicksal zu besiegen oder zu ertragen, ihm gegenüberzutreten. Die übrigen Stürmer und Dränger bilden Zwischenstufen zwischen beiden Standpunkten, sie stellen einzelne Teilbezüge des Menschen zu den beiden Grundmächten dar, indem sie, wie Lenz und Wagner, in der Gesellschaft ein Stückchen Natur sehen oder, wie Klinger, ein Stückchen Schicksal. Unter Natur verstehen wir hierbei die Summe alles dessen wodurch der Mensch lebt und west, unter Schicksal die Summe alles dessen wodurch er handelt und erleidet. Beide Richtungen hat Shakespeare vereinigt, und zwar durch das Prinzip der Schöpfung. Schöpfung gehört zugleich der Natur und dem Schicksal an, der Freiheit und der Notwendigkeit (dem Gesetz), dem Werden und dem Tun, und Shakespeares Menschen treten als Natur dem Schicksal gegenüber oder sind als Schicksalsträger in die Natur gestellt. Natur und Schicksal sind für Shakespeare keine Gegensätze, und in seinem Werk hebt er, wie die Schöpfung selbst, die großen Widersprüche auf welche die Betrachter oder Bildner oder Grübler an ihr finden, worunter sie wählen müssen, wenn sie ein Weltbild schaffen wollen. Shakespeare erschafft selbst Welt und Wirklichkeit, während alle anderen nur Bilder (Gesamt- oder Teilbilder) der Welt geben. Er treibt von innen eine Welt heraus und stellt sie um sich her ins Chaos, alle anderen müssen sich einen Standpunkt in oder außerhalb der Welt erst suchen. Daher ist die Verschiedenheit der Standpunkte ihm gegenüber so groß wie die der Welt selbst gegenüber. Derselbe Dichter der das legitime Vorbild für den verwegensten Naturalismus abgab führte auf geradem Wege ebenso legitim zum neuen Stil. Auf ihn geht gleichermaßen das bürgerliche Schauspiel, das Rührstück, das Ritter- und Räuberdrama zurück, wie die Erneuerung des Kothurns. Wir werden zeigen wie. Erst müssen wir einige Shakespearische Folgen des Sturms und Drangs auf ihren Ursprung und ihre symbolischen Formen hin untersuchen und einen Blick auf die ersten Massenwirkungen von Shakespeares Geist werfen, der von den schöpferischen Zentren, vor allem von Goethe aus allmählich verdünnt und vermischt durchsickerte in die unteren Bereiche und abflauend sich mehr und mehr ins Grob-stoffliche verlor, den ursprünglichen Elan in Materie zerstäubte.

Dem eigentlichen Sturm und Drang, dem kraftgenialischen Treiben

und Titanismus der Jungen um Goethe scheinbar am nächsten stand Maler Müller. Er hat in seinem »Golo und Genovefa« und in seinem Ulrich von Coßheim den derben Ton des Götz kopiert und zum Teil getroffen, zum Teil übertrieben, mit dem man damals die biedere Kraft deutscher Vorzeit wiedergab. Er hat im Faust sogar Goethes Stoff behandelt, freilich nicht so sehr als philosophisch-menschliches Problem denn als ein Gemälde der Dürer-zeit, nicht ohne koloristisch sprachliche Gewalt mit anschaulicher Frische in der Wiedergabe der altertümlichen Details. Doch bereits diese beiden großen Dichtungen zeigen wo seine eigentliche Stärke lag und wo Goethes Götz ihn aus der Bahn gelenkt: er hat diese beiden historisierenden Stoffe, die im Götzischen Zeitalter spielen und Götzische Luft ausatmen sollten, durchaus als Landschaften behandelt, als Genrebilder, ja als Stilleben. Was bei Goethe nur Mittel zum Zweck war, das Kolorit, wird hier zum Selbstzweck. Es ist Müller gar nicht um Darstellung eines historischen Lebens, menschlicher Taten und Leiden in der Vergangenheit zu tun noch gar um Darstellung menschlicher Leidenschaften, sondern um Bilder von malerischen Zuständen, in die er als lebhafte Staffage menschliche Gruppen stellt. Er ist auch als Dichter der Maler Müller. Seine Menschen empfangen ihr Leben erst von dem Milieu in dem sie sich bewegen. Darum ist seine eigentliche Kunstform die Idylle . . auch seine langen Dichtungen sind nur Idyllenreihen, keineswegs Dramen. Die Begebenheiten sind nur Anlässe um Zustände darzustellen und auszumalen. Sein Erlebnis — und das macht seine Sonderstellung im Sturm und Drang aus — ist nicht der Mensch, in welcher Form auch immer, als Natur-, als Geschichts- oder als Gesellschaftswesen, sondern die Landschaft . . Landschaft begriffen als abgegrenzter, sinnlich wahrnehmbarer Raum. Sein deutscher Vorläufer hierin ist Geßner, sein deutscher Nachfolger vor allem Stifter. Zwischen beiden steht er als der deutsche Nur-Landschafter in der entscheidenden Epoche unserer Literatur.

Der eigentliche Titanismus, der Widerstand des freien Einzelnen gegen gesellschaftliche Enge, dem Müller als Person manchmal gehuldigt haben mag, lag ihm als Dichter fern oder äußerte sich mehr durch Naturburschentum, bauernmäßiges Auftrumpfen, als durch revolutionäres Pathos und gesellschaftsfeindliche Gesten. Ebenso fehlt

es ihm — trotz seines Faust — an der Klingerischen Zerrissenheit und am Wertherischen Weltschmerz. Er war im Grunde gesund. Vom Sturm und Drang hat er nur das unruhige Tempo, das sich in seinen Idyllen wie in seinen Gemälden als »Hinwerfen« äußert. Sein Temperament, nicht seine Leidenschaft macht seine Idyllen bewegter und zieht ihn zu dramatischen Stoffen und hier und da zu dramatischer Behandlung. Aber wem nicht der Mensch und die menschlichen Erregungen das erste sind, der wird niemals eigentlicher Dramatiker, und wem die Landschaft vor dem Menschen kommt, ist der geborene Idylliker. Die Natur als Landschaft, den Menschen als Staffage zu sehen, ist nicht Sache eines leidenschaftlichen Menschen, sondern eines sinnlichen, ja sinnigen. Maler Müller ist denn auch, von seinem Werk aus betrachtet, ein gesteigerter Geßner, von seinen Organen aus betrachtet, ein gesteigerter Wieland — gesteigert durch das seit Herder wiedererweckte und vertiefte Naturempfinden. In ihm finden sich, wie schon in Goethes Werther und Lyrik, die Wielandische Sinnlichkeit und das Klopstockische Naturgefühl zusammen . . nur überwiegt die Sinnlichkeit bei weitem. Müller ist durchaus mehr heidnisch als christlich in seiner Naturempfindung, und nicht umsonst sieht er die Natur gern unter dem Bild der antiken Mythologie — Faune und Nymphen. Heidnisch ist es, die Landschaft mit dem Leib zu durchleben, statt wie Klopstock in ihr ein Symbol der Seele zu sehen. Alles Leben ist bei Müller auf die Landschaft beschränkt und vor allem durch sie ausdrückbar. Die Liebe, Freuden und Schmerzen seiner Landschaftsgeschöpfe sind nur sinnliche Umdeutungen landschaftlicher Stimmungen. Für Wieland war die Landschaft höchstens der Raum in dem seine Menschen sich bewegen, und auch für Geßner waren die sinnigen Schäfer noch so wichtig wie die Landschaft . . Landschaft und Menschen waren aufeinander bezogen. Für Müller sind Götter, Menschen, Faune, Nymphen entweder, wie in seinem Faust, seiner Genovefa, seiner Schafschur, überhaupt in seinen mehr historisch kolorierten Genrebildern, Mittel den Raum zu füllen oder zu beleben oder, wie in seinen eigentlichen Idyllen Satyr Mopsus, Bacchidon und Milon, Der Faun, ja selbst in Adams Erwachen und der Erschlagene Abel verkörperte Atmosphäre der Landschaft, verdichtete Landschafts-gefühle, Landschafts-symbole. Seine Faune sind verkör-

pertes Strotzen, sind Gewächse, oder verkörperte Säfte — das Berauschende, Quellende, Triefende der Landschaft, seine ersten Menschen sind die verkörperte Morgenfrühe, Adams Erwachen ist aus dem sinnlichen Erlebnis derselben Sehnsucht heraus gedichtet welcher Rousseau philosophischen Ausdruck gab: die reine Luft, die unverbrauchte Morgenerde, die Menschen als unmittelbare Gewächse der Natur, — der Natur als Landschaft — das ist ihr Inhalt. Mopsus ist das animalische Dampfen, die pralle Fülle landschaftlichen Wachstums, das Keimen der Gebüsche, der fetten Kräuter und Bäume .. er ist zugleich der dumpfe, laue Atem des Dickichts, der Brodem sommerlicher Schwüle in Wald und Anger, Persina ist das Locken und Rieseln der Quellen, das silberne Wallen und Rinnen des Wassers, das Schmiegen und Dehnen der flimmrigen Sommerluft. Die Mopsus-szene bedeutet den in idyllische Handlung umgesetzten Streit der dumpfen Elemente und fetten Triebe der Natur mit den leichten, flüchtigen. Der Lobgesang auf Bacchus ist ein heißer bunter Hymnus auf den Wein selbst, auf das Wachstum der Reben.

In Müllers faunischen Idyllen ist etwas Einziges geleistet, das damals selbst Goethe so nicht leisten konnte oder wollte, obwohl in seiner Lyrik der Keim, die Möglichkeit und die Ausdrucksmittel dazu gegeben waren: die Natur als landschaftlich triebhaftes Wesen zu empfinden und darzustellen. So hat Müller auch in Faust und Genoveva das Milieu, das Sinnliche der Räume mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgemalt. Die Reden der Figuren, besonders ihr Dialekt, sollen nicht zu einem dramatischen Ziele führen, — sie sind nur Mittel um Farbe und Anschaulichkeit als Selbstzweck zu erreichen. Das Sinnliche sieht er aber nicht bloß, er erlebt es animalisch durch, er braucht es gar nicht zu beschreiben, sondern gibt es durch Bewegung, als wenn er sich an Lessings Laokoon gehalten hätte. Ein besonderes Beispiel ist seine novellenartige Idylle »Kreuznach«. Scheinbar ist hier alles Aktion und doch ist überall Raum, Landschaft, sinnlicher Umriß und, was das wichtigste, der animalisch-intensive Sinn mit dem er die stoffliche qualitas der Gegenstände, ihre Farbe und Maserung in Worte bannt. Ob er Ruhe oder Bewegung malt, immer ist es sinnlich durchlebt, und zwar über Wieland hinaus auch das Grausige, Schreckliche, Ekle, Dumpfe, Gewaltsame. Seine Sphäre der Sinnlichkeit ist stoff-

lich weiter als die Wielands. Aber auch in der Intensität ist er viel weiter gekommen, ja hier erreicht er auf dem Gebiet auf welches er sich beschränkt (Wiedergabe animalisch-landschaftlicher Natur) selbst Goethe. Freilich forciert er auch Goethes Landschafts-empfindung ähnlich, wie Klinger Wertherische Empfindsamkeit forciert und Wagner Goethische Natürlichkeit — nur daß er im Gegensatz zu diesen Goethe-affen aus einer positiven, poetischen Eigenschaft und nicht aus einer Theorie oder äußeren Anregung heraus dichtet.

Die zwei Eigenschaften durch die sein Landschaftsgefühl sich auszeichnet und seine Idyllen Bereicherung der deutschen Literatur geworden sind, wenigstens eine neue Nuance bedeuten, das saftigere Kolorit und der Sinn für die atmosphärischen Tonwerte der Elemente, sind Wirkungen Shakespeares. Wo er sich dem Ritterdrama nähert (etwa Goethes Götz nachahmt: Mathilde in Genovefa, die intrigante Buhlerin, ist eine Kopie der Adelheid) oder der Anakreontik oder der neuen Oden-poesie, wie in Niobe, hat er weder einen eigenen Ton noch eine außermodische besondere Lebendigkeit. Wo er neue Töne findet, wie in seinen Idyllen, bedeutet er zugleich eine Erweiterung von Shakespeares Reich in Deutschland. Was Wieland begonnen, die sinnliche Wiedereroberung der Waldromantik, der Feen- und Elfenluft, führt Müller weiter, aber nicht mehr im Sinne des bloß Wunderbaren, sondern der Naturbeseelung selbst. Faune und Nymphen sind nicht mehr Vehikel wunderbarer Begebenheiten, sondern Verkörperungen des Landschaftslebens als solchen — durchaus in demselben Sinne wie Puck, Oberon, Titania, Kaliban, Ariel Verdichtung atmosphärischer Kräfte oder landschaftlicher Stimmungen sind. Dieser Teil von Shakespeares Welt, Sturm und Sommernachtstraum, hat vor allem auf Müller gewirkt, und zwar als Luft, nicht als Muster. Freilich hat Müller auch einzelne Motive der Shakespearischen Zauberwelt unmittelbar nachgeahmt, wie in dem Vers-idyll »Amors Schlafstunde«.

»All meine Dienerinnen, Elfen,
Die ihr auf schwanken Tulpenstengeln reitet,
Um Quellen kreiset, Waldmaiblümchen schüttelt,
Im schwarzen Tau von Primeln euch bespiegelt,
Wenn ihr den goldenen Staub aus euren Locken kämmt

Verlaßt der Jagd Gelärm und Pfiff, indem
Ihr frech die schwarzbraun' Ameis sattelt,
Durch Stumpf und Stiel den leichten Wurm verscheucht.«

Das ist unmittelbare und bewußte Nachahmung der Queen Mab-stelle aus Romeo, der Prospero-Abschiedsrede, und genährt mit der Luft des Sommernachtstraums. Doch nicht die Nachahmung ist das dichterisch Bedeutsame, sondern daß sie geglückt ist, daß diese Stelle wirklich Duft und silbrige Farbe hat, daß Shakespeare hier in deutscher Sprache lebendig geworden ist. Müller ist bei seinen Naturschilderungen über das bloß andeutende Schema der Landschaft à la Wieland und Geßner und über die bloße Deskription, auch wo er ins Detail geht, kraft Shakespearischer Atmosphäre hinausgekommen. Daß er bei Naturschilderungen ins Detail geht, wäre an sich noch nichts Neues, das konnte er schon von Hallers Alpen lernen, und er hatte es wahrscheinlich nicht einmal von Shakespeare, sondern von Virgil. Aber seine Vorgänger blieben bei der Beschreibung, sie behandelten Blumen, Bäume und Tiere als festumrissene Sachen, die Landschaft als ein Nebeneinander von Gegenständen. Diese Art von Landschaftsmalerei wurde durch Voß weiter ausgebildet, sie ist es, die durch den Werneucher Schmidt zur Fratze getrieben, von Goethe verspottet ward. Müller nahm die Landschaft nicht nur als Gegenstand mit dem äußeren Auge allein auf, er verwandelte sie in atmosphärisches Leben. So sehr er das Konkrete, das bestimmte Einzelne liebte: es war ihm immer Ausdruck und Gebild aus dem Leben des Elements heraus. Es ist Shakespeares großer panischer Atem, der in Müllers Idyllen die allegorischen Requisiten mit eigener Naturwärme durchdringt, so daß Naturgötter nicht bloßes Arabeskenspiel bleiben, Blumen, Wälder und Grotten nicht bloße Opernkulissen, wie in der üblichen Schäferpoesie, sondern duften, atmen und wehen. Und wenn das sentimentale Naturgefühl, die Lyrik des Mondscheins, durch Klopstock und die Ossianische Romantik wach geworden, vielleicht auch ohne Shakespeare denkbar wäre, so hat jede Empfänglichkeit für das eigentlich sinnliche Leben des Konkreten, Gestalteten und Geformten in der Natur, der Sinn für die Kräfte des Wachsens und Welkens Shakespeare zur Voraussetzung. Wie Shakespeare für Herder und Goethe der große Prometheus, der Menschenschöpfer war, so

war er für Müller der große Pan, der Herr des animalischen Lebens. Daß er ihn in dieser Funktion begriffen, ist seine besondere Note in der deutschen Literatur.

Ein Verdienst das mit dieser Panisierung der Landschaft zusammenhängt ist Müllers Sinn für das Landleben selbst als ein von den Elementen und der Atmosphäre abhängiges Geschäft, wie denn auch bei Shakespeare selbst Sommernachtstraum und Sturm mit den Schäferszenen im Wintermärchen verwandt sind. Wie Müllers Faune und Nymphen Verkörperungen der Elemente, so sind Müllers Bauern deren Geschöpfe. Hier hat er von den Schäfern des Wintermärchens gelernt: seine Idyllen Die Schafschur, Das Nußkernen sind gegenüber den arabeskenhaften Schäfereien der Geßner-zeit ein großer Vorschritt. Das erstemal haben Bauern in der deutschen Dichtung wieder den Geruch der Erde und den Schweiß der Landarbeit, den Dampf der Scholle an sich. (Goethes Bauern im Götz treten nicht als Bauern, sondern als Pöbel, als Aufständige auf in ihrer geschichtlichen Bedingtheit.) Müllers Bauern sind Geschöpfe der Erde und Staffage der Landschaft. Auch hier ist die Landschaft das Milieu, die Atmosphäre alles, der Mensch als Seele, Charakter, Schicksal nichts. Das ist nun allerdings die Umkehrung des Verhältnisses von Landschaft und Mensch, Element und Schicksal, wie es sich bei Shakespeare findet. Immer geht bei Shakespeare auch die Naturluft vom Menschen aus, auch die Landschaft ist Ausstrahlung des Menschen. Es kommt indes hier nicht darauf an was das Urerlebnis bei Shakespeare und bei Müller ist, sondern darauf daß ein deutscher Dichter den Bezug des Menschen zur Landschaft mit sinnlicher Spannung darstellt, und daß das ewige Vorbild dafür Shakespeare war. Der Sinn für diese Wechselbeziehung zwischen Landschaft und Mensch, ob nun gefaßt als Darstellung des Menschen in der Landschaft oder als Darstellung des Menschen durch Landschaft oder Darstellung der Landschaft durch den Menschen — alles kommt bei Shakespeare vor — ist einer von Shakespeares tausend Sinnen. Er ist Müllers einziger. Dafür ist er der deutsche Spezialist im Zeitalter des Sturms und Drangs. Ästhetisch ist seine Stellung zu Shakespeare die: Verwerter von Shakespeares panischem Landschaftsgefühl. Historisch ist er der Fortsetzer von Wielands Eroberungen im landschaftlich-sinnlichen Bereich der Shakespeare-welt.

Von der Wielandischen Sinnlichkeit kam auch Heinse her, und auch seine dichterische Eigenheit und Stellung beruht darauf daß er sie vertiefte und verdichtete. Während Maler Müller die intensivere Sinnlichkeit ganz auf die Landschaft richtete, bezog die Heinses sich ganz auf den menschlichen Leib in all seinen Erscheinungsformen und Funktionen mit besonderer Rücksicht auf die geschlechtlichen. Wenn für Müller der Mensch ein Gewächs in und aus der atmosphärisch belebten, elementarisch zeugenden Landschaft war, so war für Heinse die ganze Natur nur ein Sinnbild der menschlichen Begattung. Man lese im Ardinghello den Exkurs über die vier Elemente, der mit den Worten schließt: »So verändert sich ewig in sich die Welt, begattet sich mit sich selbst und bringt neue Geschöpfe hervor und Blumen und Früchte.« Daß Heinse sich dieser intensiven und schrankenlosen Sinnlichkeit freute, ihr dichterisch einen durch keine vernünftigen oder gemütlichen Schranken genierten Ausdruck verlieh, daß er stolz darauf war der Verkünder des Genusses, der Selbstherrlichkeit menschlichen Leibes zu sein: das ist die Wirkung des Sturms und Drangs, das ist seine Form der Naturverehrung und des Freiheitskults. Seine Helden sind durch ihre Genußsucht antikonventionell, wie die Klingers durch Leidenschaft und die Schillers durch Freiheitsdrang. Heinse ist der Vertreter dieser Seite des neuen Titanismus. Dadurch daß er alles auf den Leib und seine Sinnlichkeit bezog, statt auf geistige Gesetze oder psychologische Erfahrungen, hat er für die Kunstlehre eine besondere Bedeutung. Über Malerei und Musik, die bisher auf ihren seelischen oder geistigen Gehalt allein untersucht wurden, hat er zuerst als über Ausdrucksmittel des sinnlichen Menschen gefühlte Dinge gesagt. Wie Müller war er auch als Dichter wesentlich Maler und Kolorist — auch er hierin ein großer Schritt über Wieland hinaus und rein als Kolorist menschlicher Körper durch deutsche Sprache ebenbürtig dem Plastiker Goethe .. auch er hierin, ohne unmittelbare Beziehung zu Shakespeares Werk, eine bedeutsame Nebenwirkung des wiederbelebten Universaldichters. Shakespeare selber war ihm eine historische Erscheinung, eine Art dichterischer Rubens. Er sah vor allem die enorme, leibhaftige Saftigkeit. Auch Shakespeare gegenüber riß Heinse die dünne Scheidewand zwischen ästhetischer und sexualer Sinnlichkeit, die bei Wieland noch bestand, ein, an Stelle des Ge-

schmäcklertums trat bei ihm in Kunst und Leben die brutale, fast hengstmäßige Begehrlichkeit und die zarten Nervenkitzel und Reizungen der Wielandischen Sphäre sind bei ihm alle verdichtet zur umfassenden Geschlechtlichkeit. Geschlechtlichkeit bedeutet für ihn allerdings nicht die Aufhebung und Ausschließung der übrigen Geister und Sinne, sie ist zugleich ein höchst geistiges und kultiviertes Organ. Heinse denkt, Heinse sieht, fühlt und schmeckt mit dem Phallos. Wer einmal die Geschichte des Heidentums in der modernen Welt schriebe, müßte ihm einen bedeutenden Platz einräumen. In der Geschichte Shakespeares, der größten Synthese heidnischer Sinnlichkeit und christlicher Durchseelung, ist er derjenige der auf die extrem-heidnischen Elemente des Kosmos Shakespeare am rückhaltlosesten reagiert hat, aus dem sie am meisten Heidentum hervorgelockt haben. [Sein Gegenpol ist darin Hebbel, nicht durch christliche Gesinnung, aber durch christliche Instinkte — ihn hat das Shakespeare-studium zu einer seelischen, ja intellektuellen Askese geführt, neben der das Christentum Klopstocks noch eine beinahe heidnische Unbefangenheit ist.] So ausschließlich heidnischer Hengst wie Heinse ist unter Mitwirkung Shakespeares kein anderer Schriftsteller geworden.

Wer auf die Nachahmungen Jagd macht, dem sei zur Übung und Warnung eine Parallele zwischen Shakespeares Venus und Adonis oder Lukretia vorgeschlagen und Heinses Laidion. Man könnte hier auf eine unmittelbare Imitation der sinnlichen Rundungen und Saftigkeiten schließen, aber beide haben ein gemeinsames Vorbild im Stil Ariosts. Renaissance-sinnlichkeit, Barock-sinnlichkeit, Rokoko-sinnlichkeit läßt sich hier an drei quantitativ ähnlichen Beispielen gut untersuchen. Daß Heinse Shakespeares Rape of Lucrece gekannt, bezweifele ich, auch hier fänden sonst Parallelenjäger eine gute Möglichkeit, über den Einfluß des Shakespearischen Epos auf die Behandlung des Notzuchtsmotivs im Ardinghello und in der Hildegard von Hohental zu handeln. Im Ardinghello sind unzweifelhafte Ähnlichkeiten, die sich aber doch mehr aus der Natur der Sache ergeben. Daß überall in der Darstellung der sinnlich glühenden Leidenschaft, der Liebe als Urphänomen, des Verlangens zweier junger schöner gleichartiger Menschen Shakespeares Romeo und Julia, als der oberste

Mythus dieser Leidenschaft für unsere moderne Welt, unbewußt mitwirkt: davon legen auch Heinses Schriften Zeugnis ab. Die Formen unter denen sich die Phantasie das Wiederfinden getrennter Liebender, den Ausbruch und die Befriedigung der Liebe vorstellt sind ein für allemal gebannt an die Gestaltung durch Shakespeare. »Cäcilia an Ardinghello: Nur die Liebe zu Dir hat mich erhalten. O, daß ich nicht bei Dir bin!... Aber noch ist mir die Sonne der Freude nicht ganz aufgegangen; doch weiden sich meine Blicke an ihrer lieblichen Morgenröte, und schon walle ich auf den purpurnen östlichen Fluten entgegen ihrem blendenden ersten Feuer ... Hand in Hand wollen wir nun die Sterne blinken und den Mond aufgehn sehen im kühlen, erquickenden Geflüster der bewegten Zweige, ohne Furcht bei der Nacht, und uns laut küssen und unsere Wonne girren zwischen Rosen gelagert unter dem hohen Ahorn, worin die muntern Philomelen seufzen und zwitschern und schlagen.« Das ist keine Nachahmung aus Romeo, doch ohne die Gartenszene so nicht denkbar. Dies ist übrigens sekundär und nicht Heinse allein eigen. Vasall Shakespeares ist er durch sein sinnliches Heidentum.

Neben Klingers leidenschaftlichen, Lenzens phantastischen, Schillers freiheitlichen, Heinses sinnlichen Titanismus, neben Wagners soziale und aktuelle Natürlichkeit und Müllers landschaftliche tritt vom Hainbund her als eine eigene Nuance Gottfried August Bürger. Er vertritt den Trotz des begabten, kräftigen, auf sich selbst stehenden, natürlichen Plebejers gegenüber den Konventionen. »Popularität« (Volkstümlichkeit) des Dichters ist für ihn die oberste Forderung. Unter diesem Winkel sieht er die beiden Hauptforderungen des Individualismus, Natur und Freiheit. Natur ist für ihn — damit nähert er sich dem Lenz-Wagnerischen Flügel des Sturm und Drangs — die Art und Weise wie das untere, durch Konventionen nicht verdorbene Volk sich äußert. Im Volk seien die Naturkräfte reiner, echter, dichter, und »natürlich« war Bürger als ein Angehöriger und Vertreter dieses Volkes. Freiheit — und damit schließt er sich an den Klinger-Schillerischen Flügel der Revolution — ist für ihn die Möglichkeit, ohne Rücksicht auf gesellschaftliche und ästhetische Übereinkünfte seinen volkstümlichen Gehalt auszudrücken und auszuleben. Sinnlichkeit, Greifbarkeit, Derbheit der Gesinnung, der Phantasie und des Ausdrucks

war ihm nötig und wert, als wahrhaft volkstümliche Eigenschaft. Sowohl seine Natürlichkeit wie seine Freiheit standen also im Dienste der »Popularität«. Der Inhalt einiger seiner bekannteren Balladen ist das Lob des schlichten Volksmanns der seine Schuldigkeit tut (Lied vom braven Mann) oder das Unglück das über Bürgersleute durch adelige Frivolität gebracht wird (Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, Der Raubgraf) oder der Gegensatz zwischen Adel und Volk (Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen, Der Ritter und sein Liebchen, Lenardo und Blandine: »Gott schuf aus Erden den Ritter und Knecht, ein hoher Sinn adelt auch niedres Geschlecht«, Der Kaiser und der Abt), oder er behandelt heroisch-mythische, auch religiöse Stoffe gern volkstümlich-travestierend (Neue weltliche hochdeutsche Reime usw., Die Menagerie der Götter, Bacchus, Fortunens Pranger) . . immer aber zieht er das im engsten Sinn volkstümlich Derbe und Handgreifliche in die Behandlung seiner Stoffe hinein. Dieses Ethos durchdringt alle. Er ist nicht Naturalist um jeden Preis, sondern nur um des Volkstümlichen willen, und nicht Freiheitsmann um jeden Preis, vor allem nicht im Sinne Klingers Individualist der leidenschaftlichen Zerrissenheit, des Sich-Austobens: seine Begier nach Freiheit reicht genau so weit als sein Ehrgeiz, mit seinem biedermännischen Wesen, seinen herzlichen Manieren und seiner bürgerlichen Begabung innerhalb der Gesellschaft für voll genommen zu werden. Kurz, seine Freiheit ist nicht individualistisch, sondern demokratisch: — Gleichheit. Darum hat er auch nicht, wie der konsequente Naturalismus, das Phantastische oder, wie der konsequente Titanismus, das Vernunft- und Gesetzmäßige abgedankt, sondern der Phantasie ihren ganzen Bereich gelassen, soweit sie dem Volke gemäß und zugänglich war. Seine größte Schöpfung, die Lenore, stammt aus dem volkstümlich gefaßten und gefühlten Gespensterglauben — durchaus nicht, wie Goethes und Herders Spuk-balladen oder gar Shakespeares Geister und Hexen, aus dem viel universelleren Naturschauer, dem pantheistischen Grauen vor den elementar schaffenden Geheimnissen des organischen Lebens. Sie nährt sich von dem spezifisch volkstümlichen Gruseln, das auf bloß menschlichen Beziehungen beruht, an menschlichen Dingen, Tätigkeiten und Schicksalen haftet, an Verwesung, Gräbern, Moder und dumpfigen Orten. Bürgers Spuk hat menschliche Gebilde zur Voraus-

setzung — er ist lokal bedingt, lokal beschränkt wie der volkstümliche Spukglaube selbst. Davon grundverschieden ist die antike Geisterwelt und der Gespensterglaube der großen Dichter: sie gehn hervor aus einem mythischen Schauen der unsichtbaren Gesamtkräfte der Natur. Des gemeinen Mannes Gespenster, die Bürger besungen hat, sind lokalisierte Angstgefühle, die der großen Dichter sind symbolisierte Weltschauer.

Der gleiche Unterschied besteht auch zwischen der Herder-Goetheschen Auffassung vom Volkstümlichen selbst und der Bürgers. Jenen ist das Volkstümliche eine Urkraft welche die den Elementen noch nähere und dichtere Masse durchdringt. In ihr ist noch Urleben aufbewahrt, das sich leicht beim Einzelnen in der verfeinernden Zivilisation verflüchtigt. Auf ihrer Suche nach Leben konnten sie an diesem ewigen Behälter »Volk« nicht vorübergehen, und nur als Behälter von Leben war ihnen das Volk und seine Offenbarungen wertvoll, wie Kinder, Narren und Urzeiten, aus denen gleichfalls das göttliche Leben ihnen unabgeleitet entgegendrang. Aber Bürger nahm das Volk in seiner konkreten Bedingtheit als Erscheinung, nicht als Kraft, die Beschränktheit, Derbheit, Knorrigkeit und Knurrigkeit des Volks als solchen, nicht als Symbol elementarer Kräfte, zogen ihn an, und er war Plebejer con amore, blieb beim Volkstümlichen, beim Plebejischen — denn das Plebejische ist das Volksmäßige als festgewordener Zustand, als Gesellschaftsstufe — stehen und beschränkte sich eigensinnig auf die historische Zufälligkeit des Volks wie er es vorfand. Unsre großen Erneuerer der Volksdichtung sahen das Volk an als Kraftquelle, als Boden, als Saatfeld, ja als Dung mit Hilfe dessen ein höherer Menschenadel, kräftigeres Weltgefühl und breitere, minder willkürliche Basis der Lebensführung und des Geistes zu gewinnen sei. Anders sind auch Dante und Shakespeare nicht verfahren, jener bei Einführung des Volgare, dieser bei breitester Einarbeitung der Volkselemente in sein Werk. Beiden war das Volk Stoff und Mittel, unentbehrlich und wertvoll zur Schaffung höheren und reicheren Lebens. Aus dem Volkstümlichen als Selbstzweck, wie es Bürger übte und trieb, ist nie eine Bereicherung, sondern stets Stagnation, Beschränktheit, Verdumpfung hervorgegangen.

Bürgers Fluch war daß er das Niveau nicht überragte in dem er

wurzelte. Da er nun Shakespeare, den er als den größten aller Dichter verehrte, vor allem in dem Sinn als volkstümlichen Dichter auffaßte in dem er selbst diesem Ideal zustrebte, hat er sich nur in der eigenen Richtung bestärken lassen ohne Befruchtung seiner angeborenen Kraft und Frische. Shakespearisiert hat er nicht, sondern selbst da wo er Shakespeare übersetzen wollte, ihn aufs entschiedenste bürgerisiert, ihn viel mehr entstellt als Wieland durch sein Geschmäcklertum und Herder durch sein Gemüt. Seine Macbeth-bearbeitung ist das Zeugnis dieses Mißverständnisses, und ein besonders krasses, weil Bürger, offenbar verführt durch die ihm besonders vertraute Gespensterluft die er in Macbeth zu atmen glaubte, gerade das grauenvolle, über-antik heroische, über-mittelalterlich mystische, über-renaissancehaft pathetische Trauerspiel, das Werk des kühnsten Kothurns, der undurchdringlichen Nacht zum Gegenstand seiner volkstümlichen Bedürfnisse, man muß sagen, seiner plebejischen Vertraulichkeit gemacht hat. Die Konzeption dieser mißlungenen Verdeutschung in Prosa stammt deutlich aus den mißverstandenen Hexenszenen: in den unappetitlichen, aber höchst greifbar sinnlichen und volkstümlichen Gewürzen des Hexenkessels fand Bürger die Anregung und den Ton zu seiner Arbeit. Das Schmatzen, Raunen und Keifen der wüsten Vetteln machte den Verfasser der Frau Schnips produktiv. Und wirklich produktiv war er hier auch in sprachlicher Hinsicht. Derbe Fülle und Saft kann man diesen Szenen nicht absprechen, wie man sie seiner Wiedergabe der tragischen Szenen ohne weiteres absprechen muß. Diese ist lahm und nichtssagend. Aber das eigene Sprachleben seiner Hexenszenen ist Bürgerisch, nicht Shakespearisch. Das Unheimliche hat er ins Krasse übersetzt, das erdhaft Klebrige ins Schmutzige, die widrigen Ausdrücke gehäuft, aus dem atmosphärisch nächtigen Dunkel ins deskriptiv Deutliche herausgezogen.. was bei Shakespeare Bewegung war, ins Gegenständliche vergröbert. Den schwebenden, wehenden, brauenden, wolkigen, jagenden Rhythmus hat er in glatte Bänkelsängerei verwandelt, mit behaglichem Verweilen beim handlichen Ekel, den er über Shakespeares Text hinaus aufgeschwellt hat — alles aus dem Aberglauben, es sei Shakespeare um die Aufzählung populärer Garstigkeiten zu tun. Alles bei Shakespeare ist Bewegung, alles bei Bürger schnalzendes Verweilen, Deskription.

»Aroint thee, witch, the rump-fed ronyon cries«
»Quark dir, Tranhexe, marsch, grunzte der vollwampigen Bache Rüssel«
»Her husband 's to Aleppo gone«
»Ihr Kerl ist zur Türkei geschifft,
Hu Donner, Hagel, Mord und Gift!« (Bürgers Zufügung.)
»I'll do, I'll do, I'll do . .«
»Mein Sixchen, das tu ich«.

Dies nur ein paar Beispiele aus Dutzenden. Bürger verwechselt das Naturhafte des Shakespeare mit dem Natürlichen der gemeinen Rede, und während Wieland sich noch vor der dämonischen Nacktheit der Ausbrüche, vor der urmäßigen Ungebundenheit gescheut hatte, begeht Bürger den entgegengesetzten Fehler: in der Verletzung der gesellschaftlichen Konvention an sich bereits das Natürliche zu sehen und im Natürlichen des Volks an sich etwas Poetisches. Die Hexen im Macbeth sind Verkörperungen der dumpfen und triebhaften Naturelemente — hier zugleich Schicksal — sie stehen außerhalb der menschlichen Gesellschaft, des Menschlichen überhaupt. Ihre allzu irdische Stofflichkeit hat nichts mit dem Moralischen zu tun, sie werden erst Gift, Schmutz und Frevel, sobald ihre Stofflichkeit in eine Menschenseele dringt und sich in menschliche Schicksale mengt. So wenig wie Sumpf, Scholle, Schlamm an sich Schmutz ist, sind die Hexen an sich Schmutz. Sie unterstehen nicht der menschlichen Wertung. Aus diesen Urwesen hat Bürger gemeine, keifende Weiber aus dem Volk gemacht, widrige, alte Höckerinnen, ihnen den großen Stil, die wolkige Ferne und grauenhafte Unwirklichkeit genommen. Sie stehen bei ihm nicht als Elementarwesen außerhalb der menschlichen Gesellschaft, sondern als unanständige Weiber außerhalb der anständigen Gesellschaft. Ihre Natürlichkeit ist bei ihm ganz einfach moralische Gemeinheit, und statt des Grauens vor dem Einbrechen ungeformten Urlebens in die menschlichen Kreise erwecken sie nur das peinliche Gefühl das entsteht, wenn in der Gesellschaft etwas Unschickliches vorgeht.

Was die Übertragung Shakespeares in Prosa bedeutet, haben wir bereits bei Wieland betont: bei Bürger, der nur die ihm gemäßen Hexen-brauereien in Versen übersetzte, kommt noch dazu daß seine

Hexenszenen aus der gleichmäßig flachen und derben Prosa seiner übrigen hier hervorgehoben werden, während sie bei Shakespeare, durch die gleichmäßige Wucht des hohen tragischen Stils zurückgedrängt, in einem schummrigen und brodelnden Halbdunkel vor sich gehen und dadurch eben einen Grad wolkiger und unleibhafter werden als alles übrige. Bei Bürger sind sie das grell Wirklichste, bei Shakespeare das spukhaft Unwirkliche: das Chaos woraus sich Schicksale brauen, nicht selbst schon Gestaltungen — Gespenster ohne eigenen Leib, den »Müttern« verwandt. Bei Bürger haben sie mehr Leib als alle anderen Figuren des Stücks.

Daß Bürgers Prosa, durch den Sturm und Drang gegenüber der Wielands inzwischen kühner und unbedenklicher gemacht, an Dichte, Sinnlichkeit und Farbe im Einzelnen gewonnen hat, wiegt diesen Grundfehler, die Fälschung der Luft und der Tragik, nicht auf, umsoweniger als es Bürger an jedem rhythmischen Gefühl für Shakespeares Nuancen- und Tempi-wechsel mangelt und auch er an dem Erzirrtum leidet, Shakespeare sei Naturdichter, Volksdichter der sich gehen lasse.

Damit aber der Kreis der durch den Sturm und Drang, also mittelbar durch Shakespeare entbundenen Selbstigkeiten rund durchlaufen werde, fehlte auch der Kultus des Individuellen um jeden Preis, des individuell Menschlichen als Selbstzweck nicht, bei dem es sich schon nicht mehr um Betonung oder Durchsetzung der Persönlichkeit, um Ausleben der Natur, um Opposition gegen die Gesellschaft handelt, sondern um die bloße, fast bigotte Freude am So- und nicht Anderssein menschlicher Individuen, um eine Sammelwut die sich auf das Individuelle erstreckt, selbst losgelöst von der Persönlichkeit: Diese Richtung des deutschen Geistes — allerdings eine sehr mittelbare Wirkung Shakespeares, die aber im Gesamtbild der Epoche nicht übergangen werden darf — ist bereits in der Briefschreiberei und in dem Leuchsenringischen Wesen nicht zu verkennen. Ihr Extrem und ihr deutlichster Ausdruck ist die Physiognomik Lavaters. Sie ist bei ihm mit so vielen anderen, besonders mit religiösen Richtungen verquickt, daß ihr tiefster Grund nicht ganz leicht zu erkennen ist. Deutlich macht jedenfalls gerade Lavaters Art die Physiognomik zu betreiben — zum Unterschied von der Goethes und Lichtenbergs — wie sehr der

Individualismus der Zeit zusammenhängt mit dem religiösen Grundgefühl. Lavater bringt durch sein Vermengen von Gott und Individuum den Ursprung der Bewegung aus dem neuen religiösen Erlebnis Hamanns in Erinnerung . . doch bei ihm ist die Religion nicht mehr bloß ein Boden worauf Individualismus gedeiht, ein Organ das Individuelle zu genießen und zu ergreifen: Lavaters religiöses Gefühl ist bereits völlig ins Individualistische verästelt worden. Er ist nicht Individualist, weil er Gott auch im Individuellen fühlt, wie Hamann, sondern er fühlt überhaupt nichts anderes als Individuelles und dies immer unter religiöser Form. Sein Christus-kult ist die Verwandlung Gottes in ein Individuum, und sein Verlangen nach immer neuen Christusbildern zeigt daß ihm Gott gar nicht genug individualisiert werden konnte. Seine physiognomische Sehart führt bereits selbst wieder zur Auflösung der Individuen in ihre individuellen Gesichts- und Seelenzüge: der individuelle Zug losgelöst von seinem Träger interessiert ihn bereits, und oft findet er nicht den Weg die losgelöst betrachteten und vergötterten Einzelzüge wieder zu einem Ganzen, zu einer Persönlichkeit zusammenzuschauen. Er ist auf dem Weg zur Dekomposition des menschlichen Ganzen in ein Nebeneinander individueller Eigenheiten. Auch verfährt er in seinen Erbauungs- und Gemütserforschungs-schriften dem Innern des Menschen gegenüber ähnlich. Auch hier löst er den einheitlichen Charakter in Züge, Stimmungen und Gedanken auf, deren jeder auf einen Sondergebetschemel oder ein Sonderthrönchen gesetzt wird, um eigene Andacht vor seinem eigenen jeweiligen Christus zu verrichten. Von Lavater aus geht jene hypochondrische Selbstanalyse, die im »Tagebuch eines Beobachters seiner selbst« ihren Ausdruck gefunden hat. All dies hat keineswegs die Lust an Erkenntnis als letztes Motiv, sondern ist verzerrter Kultus des einmaligen Ich. Henrik Steffens hat in seinen Lebenserinnerungen, wo er über Lavater und seine Wirkungen spricht, die Symptome dieser Bewegung gut geschildert. Lavaters Sprache mit ihren hysterischen, unorganischen und hybriden Neubildungen ist nur ein anderes Symbol des losgelassenen Individualismus, und seine tausend Tempi sind die flatternden Zuckungen selbständig gewordener Stimmungen. Er ist darin mit dem allerheutigsten Impressionismus der Sprache verwandt, der sich auch viel damit weiß, stimmungsgemäß in Sprache zu ver-

wandeln was ihm jeweils über Hirn und Nerven fährt — nur daß Lavaters Stimmungen religiös bedingt, seine Phantasie religiös geschlagen war, während die heutigen Neologisten von ihren zuckenden Nerven allein bedient werden.

Goethe nahm an der physiognomischen Bewegung teil, um Normen und Typen zu erforschen, Lichtenberg um der Kenntnis des Charakteristischen und Verzerrten willen. Beiden war das Individuelle Mittel zum Zweck.

# IV: PUBLIKUM UND THEATER

NEBEN all diesen Bewegungen, Gestalten und Ausdrücken des deutschen Geistes, d. h. dessen was lebendiger Trieb, in die Zukunft produktiv hineingreifende Entwicklung war, bestehen, teils lebendig, teils bloß regsam, teils dumpf und erstarrt, immer noch die alten Tendenzen weiter: neben Shakespeare als Gehalt noch Shakespeare als Form und gar als Stoff. Lessing lebt noch, eine gewaltige Gestalt, doch mit seinen Wirkungen bereits umgesetzt in das über ihn hinausschreitende Leben, vermischt mit Elementen die sein Verstand nicht billigte . . . Wieland, immer noch produzierend, aber nicht mehr eigentlich dem Gesamtgeist der Epoche neue Wege weisend, von der Jugend läßlich lernend oder von ihr ungestüm bekämpft: beide bereits historisch gewordene Klassiker, wirksam dadurch daß sie das Theater oder das Publikum mit ihrer Wirkung durchdrangen, d. h. diejenigen Außenwerke der deutschen Bildung wo der Geist nicht schafft und nicht geschaffen wird, sondern leidet und empfangen wird. Publikum und Theater, oder Masse und Apparat, wird eine lebendige Geschichte der Geistesbewegungen immer nur als negative oder passive Faktoren in Betracht ziehen dürfen, wenigstens in der deutschen Literatur. In ihr hat zwischen den schöpferischen Geistern und dem Publikum — dem Bildungspöbel, den man mit einem grundverlogenen Schmeichelwort bei uns noch immer »das Volk« nennt, obwohl es nichts Verschiedeneres gibt — stets ein geheimer oder offener Gegensatz gewaltet. Die Schöpfer der Bewegung haben in Deutschland nie etwas vom Publikum geistig empfangen und im Theater nie etwas anderes denn ein Mittel gesehen. [Es ist der Ruhm und der Fluch der großen deutschen Genien unseres klassischen Zeitalters, im Gegensatz zu den klassischen Literaturen anderer Völker oder unserer eigenen Reformationsepoche, daß sie ihre Werte ausbilden aus ihrem schöpferischen Erlebnis heraus ohne fruchtbare Wechselwirkung mit dem aktuellen Zustand oder dem aktuellen Bedürfnis ihrer Nation. Die Werke die das deutsche Geistesleben bestimmt und beherrscht haben — auch die welche einen eklatanten Erfolg davontrugen, wie Werther, Götz, die Räuber — entstanden in einer ahnungslosen Einsamkeit, aus zusammengeballten Kräften eines überfüllten, gepreßten oder erschüt-

terten Innern, und erst das ausgesprochene Wort erwies sich als reich und spannkräftig genug, eine ganze Volkssphäre zu füllen. Deutsches Publikum ist bestenfalls geschaffen worden, Großes hat es niemals schaffen helfen, es mußte zu allem gezwungen, behext oder überredet werden. So wie Racine von der französischen Gesellschaft, Sophokles von der Polis, selbst Shakespeare von der agonalen Luft seines elisabethanischen Englands, ist nie ein neuerer deutscher Autor von der aktuellen deutschen Umwelt im guten Sinne beeinflußt worden. Wohl aber ist unsere neben Goethe gewaltigste dichterische Begabung, Jean Paul, durch sie seines höchsten Fluges beraubt und mit seinen titanischen Kräften verkauzt worden in seinem Werke selbst. Von den Schicksalen der Personen rede ich nicht, nur von denen der Werke. Die so beklagten Schriftsteller-martyrien gibt es überall, und sie sind in der Ordnung, das Greinen darüber eine Torheit: doch daß die höchsten Gebilde selbst, die ewigen Inhalte der großen Geister traurige Spuren des Publikums tragen, das ist eine spezifisch deutsche Tragödie.]

Publikum und Theater standen, nachdem Shakespeare im eigentlichen deutschen Geist schon längst ein inwendig wirkendes Element, eine auswendig umformende Atmosphäre geworden durch die produktiven Menschen, ihm immer noch gegenüber als einer historischen Erscheinung. In den wissenschaftlichen und belletristischen Journalen waltete noch immer der durch Gemüt und historisches Interesse temperierte Rationalismus, beherrscht von Lessingischen Ideen, aber nicht belebt durch seinen Geist, oder von Wielandischem Geschmäcklertum ohne Wielands Lebendigkeit und Geschmack. Das geistige Durchschnittsniveau des interessierten deutschen Publikums, wenn auch nicht alle Geschmacksrichtungen, wird vertreten durch Leute wie Nicolai und Gleim, tüchtige und beschränkte Konservatoren einst lebendig gewesener Ideen und Formen. Daneben geht in den untersten Schichten die gewerbsmäßige Ausschlachtung der geistigen Werte durch die Literaten her.

Für den Durchschnitt des Publikums war Shakespeare ein bekannter Name, einer der größten neueren Dichter, ein mächtiges Naturgenie mit vielen Fehlern, die man seiner Zeit zugute halten mußte, und mit einer außerordentlichen Kenntnis des menschlichen Herzens. Um

diese Durchschnittsmeinungen kondensiert zu erfahren, genügt es, die Gelehrten-lexika der Zeit aufzuschlagen. Um ihre Wirkung in der Breite der unteren Literatur zu konstatieren, darf man nur eine der zahlreichen unter sich verwandten Bearbeitungen Shakespearischer Werke lesen. [Die Titel und Autoren sind zusammengestellt in Genées Geschichte der Shakespearischen Dramen in Deutschland.] Berühmt wurde jene Cymbeline-bearbeitung des Rekonvaleszenten durch die Rezension des jungen Goethe. Außer den Bearbeitungen erschienen Aufsätze, Biographien usw., die der Bibliographie, nicht der Geschichte angehören, kein neues Element in die oben charakterisierte Bildung brachten, sondern nur den vorhandenen Wissensstoff mehr oder minder nützlich mehrten — so wie heute monatlich ein Buch über Goethe erscheint, aber kaum alle fünfzig Jahre eines welches neue Geschichte Goethes nicht nur schreibt, sondern ist und macht . . und nur mit solchen haben wir es zu tun.

Diesem allgemeinen Zustand der Bildung und dem Verhältnis des damaligen deutschen Publikums zu Shakespeare entsprach die Eschenburgische Prosaübersetzung des Gesamt-Shakespeare, wodurch Wieland fortgesetzt und zum Teil verbessert wurde. Sie ist auf Wielands Vorarbeit aufgebaut, mit größerer gelehrter Gewissenhaftigkeit gefertigt, sie vermeidet die gröbsten philologischen Schnitzer Wielands und befleißigt sich einer reinlichen, von Anglizismen freien Sprache, eines urbanen Bücherdeutsch, das ohne allzu auffälligen Kontrast zwischen Drama und Rede die Shakespearischen Tempi einarbeitet in den gleichmäßigen Gang einer temperierten Diktion. Die Übersetzung ist eine gradmäßige Verbesserung über Wieland hinaus, aber keineswegs eine neue Entdeckung Shakespeares . . der Art nach ist sie desselben Geistes Kind wie Wieland, doch minder stilvoll, weil eben minder in dem Goethischen Sinn parodistisch, d. h. gewissenhafter, und den Shakespeare nicht ins Rokokohafte umdeutend. Es ist keine schöpferische Leistung, wie Wielands Übertragung bei allen Mängeln war, sondern eine wissenschaftlich achtbare Arbeit, die sich zu Wielands Werk verhält wie die Arbeit der Revisionisten im neunzehnten Jahrhundert zu Tieck [nicht zu Schlegel, den sie beinahe durchweg bei philologischen Besserungen dichterisch verhunzt haben]. Als Gesamtleistung, als Arbeit dem Werk Wielands ebenbürtig oder überlegen,

hat die Eschenburgische Übersetzung – geschweige ihre Mannheimer halb Verbesserung, halb Verballhornung – nicht wie Wielands Shakespeare Epoche gemacht. Sie bezeichnet keine Wendung des deutschen Geistes, sie ist keine geschichtliche Tat. Denn Wielands Übersetzung war, als sie erschien, ein Griff vorwärts in die Zukunft, bezeichnete den höchsten Stand deutschen Verhältnisses zu Shakespeare, war ein erster Schritt, riß eine neue Bahn auf. Eschenburgs Arbeit, absolut vielleicht besser, entsprach, als sie erschien, bereits nicht mehr dem tieferen Wissen von Shakespeare das damals schon erreicht war und – was wichtiger ist – nicht mehr dem Stand der damaligen deutschen Sprachmittel: sie vertrat sprachlich und intellektuell eine Stufe des Verhältnisses zu Shakespeare die überholt war, auf der Wieland als damals oberster Stufe bereits vor zehn Jahren stand. Was Eschenburg an Wieland verbesserte, war sachlicher, nicht dichterischer und geistiger Natur, gehörte dem individuellen Fleiß Eschenburgs, nicht der bereicherten Zeit an. Eschenburgs Übersetzung war also bereits historisch, retrospektiv, als sie erschien, Ergebnis einer Vergangenheit, nicht Ausdruck einer Gegenwart wie Wielands, noch gar eine sprachschöpferische, die Zukunft vorwegnehmende Leistung. Ihre Bedeutung beruht denn auch nicht auf einer Erweiterung der Kenntnis von Shakespeare, einer Entdeckung neuer Provinzen, sie gehört nicht der Geschichte der geistigen Bewegungen, sondern der Literatur-politik an: sie hat die vorhandene Kenntnis Shakespeares verbreiten helfen, dem Publikum vermittelt. Verbreitung ist nicht Erweiterung, äußere Schicksale eines Werkes sind noch nicht seine Geschichte. Daß Eschenburg freilich noch nicht das Rückständigste war, sondern in der Mitte stand zwischen versteinerten Rationalisten und den beweglichsten Jungen, beweisen die Einwände die noch anfangs der achtziger Jahre, z. B. von C. F. Weiße her, gegen das Shakespeare-übertragen erhoben wurden.

Keine größere Bedeutung für unser Thema als Eschenburg haben die Erstaufführungen Shakespeares durch und nach Schröder. Auch sie dienen lediglich der Verbreitung der vorhandenen Shakespeare-kunde in Kreise die doch nichts Rechtes davon hatten, nicht der Verwandlung von Shakespeares Bild selbst. Nur ein Wort über die szenische Verstümmelung Shakespeares von seiten der Empfindsamkeit

mag hier am Platz sein, da diese Verstümmelung selbst ein Beleg dafür ist daß Theater und Publikum (beide gehören zusammen) in ihrem Verhältnis zu Shakespeare den deutschen Geist noch lange nicht eingeholt hatten. Das Publikum war intellektuell noch durchaus im Bann des Rationalismus, daher konnte es Shakespeare als Kunst nicht verstehen, und das Theater hatte nichts zu tun als sich dem Niveau des Publikums zu bequemen, selbst wo ein kühnerer Geist, wie Schröder, an ihm bilden wollte, ohne es allzu hoch zu überragen. Das Triebleben des Publikums, welches unabhängig von Gesinnungen, Meinungen und Theorien daneben herging, getrennt wie in den Zeiten der Komödianten, war durch den jahrhundertelangen Mangel an äußerem, stählendem Treiben nach innen geschlagen, weich, schwach, sentimental geworden und konnte Shakespeare als Natur in seiner furchtbaren Großheit nicht ertragen. Also Triebleben und Vernunft des Publikums verlangten gleichermaßen Shakespeares Entmannung. [Wertherismus, Pietismus, Tränenkult, Lavaterismus, Schwärmerei jeder Art — Übertreibungen und Verzerrungen der ursprünglichen Lebenskraft und der kräftigen Leidenschaft, die in den primären Menschen wieder aufbrach — sind Massenepidemien, nicht Erzeugnisse der neuen Kräfte, sondern Reaktions-erscheinungen: mit ihnen antwortete die ganz anders geartete Masse auf das neue Leben, indem sie es mißverstand und mißverwandelte. Dem Götz folgte eine Flut schwammiger Ritterromantik, den Räubern ebensolche Räubergeschichten, Werther entfesselte ein Tränenmeer usw.: bei all diesen Epidemien setzten die neuen Kräfte nur eine alte Schwäche in Bewegung und Kontribution. Ein zurückgetretenes, widerstandslos gewordenes Triebleben offenbart sich als Empfindsamkeit jeder Art — von religiöser Verzückung bis zur weichlichen Lüsternheit, vom schwärmerisch-heroischen Freundschafts-kult bis zur tränenseligen Schöngeisterei — und geht ohne inneren Zusammenhang mit der Vernunft, ohne Kontrolle des Verstandes neben den ordnenden Kräften des Geistes her. Die Synthese zwischen Leib und Geist, zwischen Sinnlichkeit und Denken, die seit Lessing sich in den großen deutschen Männern zu vollziehen beginnt, ist im deutschen Publikum noch keineswegs vollzogen, vielmehr herrscht da bis in unsere Tage noch immer jene verhängnisvolle Trennung, von den Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs her: das unvermittelte Neben-

einander (oft im selben Menschen) von Triebleben und Verstandesleben. Die intellektuellen Inhalte des Denkens wechseln, sie können romantisch oder rational oder praktisch sein . . die Äußerungen des Trieblebens wechseln auch, es kann brutal-sinnlich oder weichlich-empfindsam oder nervös sein: die Trennung selbst bleibt in der großen Masse bestehen — die verschiedenen Änderungen der Inhalte und der Geste sind Modeschwankungen, keine Krisen. Für die Geschichte des Geistes kommt wenig darauf an in welchem Umfange jene Synthese zwischen Leib und Geist statthat, an wievielen sie sich vollzieht: daß sie sich überhaupt vollzieht, wenn auch nur an einem Einzigen und unter welchen Umständen, das ist bedeutsam für die Kräftegeschichte, die wir schreiben wollen. Ein einziger Mensch in dem eine neue Synthese sich vollzieht, ist wichtiger als die Umwälzung ganzer Volksmeinungen. Ein Gefühl Goethes ist wichtiger als alle Massenepidemien.]

# V: SCHILLER

WENN indes diese Synthese doch nicht nur auf einige große Geister beschränkt blieb, wenn von den durch die Wiederentdeckung Shakespeares entfesselten Lebenskräften über die schöpferische Bewegung hinaus auch Publikum und Theater befruchtet und erschüttert wurden, wenn Shakespeare wirklich ein Element nicht nur des Sachwissens wurde, sondern ein lebendiger Faktor der allgemeinen Bildung, kurz, wenn er, wie man sagt, »ins Volk drang«: so hat er das weder der Eschenburgischen Übersetzung zu verdanken noch den Schröderischen Aufführungen, die ihn entshakespearten, überhaupt keiner direkten Vermittelung seiner Stücke, sondern der Vermittelung derjenigen Elemente seines Wesens welche in Schiller Gestalt und Gewalt gewonnen hatten. Man kann über den Wert und die Notwendigkeit einer allgemeinen Bildung, »Volksbildung«, verschiedener Meinung sein, in ihrer Schätzung sehr abweichen von dem selbstverständlichen Beifall der ihr heute gespendet wird, aber daß sie existiert, daß das Publikum nach Bildung verlangt, daß es sich um Dichtung kümmert, daß das Drama auch höheren Stils gefordert wird, daß Idealismus als populäre Phrase zum guten Ton gehört, daß die Beschäftigung mit Kunstfragen und Lebensproblemen im Publikum selbst, wo nicht vorhanden ist, so doch geheuchelt werden muß: kurz, daß Geist und Publikum, Kunst und Volk in eine wenn auch noch so fratzenhafte, verlogene und bastardierte Wechselbeziehung getreten sind, und diese Wechselbeziehung zu den unbestrittenen Postulaten und Problemen der deutschen Bildung gehört: das ist Schillers Werk. Wenn man einen Menschen den Schöpfer der allgemeinen deutschen Bildung nennen will, so ist es Schiller. Nicht daß er die Substanzen und Triebe geschaffen hätte von denen diese allgemeine Bildung parasitisch zehrt — die haben andere neben und vor ihm geschaffen, vor allem Goethe und Kant. Aber er hat die Substanzen — nicht verbreitet, sondern sie durch seinen Geist zubereitet, daß sie dem Volk »zugänglich« wurden, er hat dem Publikum Organe geschaffen um das Wesenhafte, wenn auch nur abgeleitet, irgendwie zu ergreifen. Er verwandelte alles was Urkraft oder Gestalt war, in Ideen, in ein Mittelding zwischen Leben

und Denken. In seinem Werk und Wirken selbst war die Brücke geschlagen zwischen den Fünden der Vorgeschrittensten und den Möglichkeiten der Masse. Der Gesamtheit der Deutschen hat Schiller erst die Organe ausgebildet sich zu geistigen Dingen zu stellen und sich ihrer zu bemächtigen. Dies war ihm möglich durch die doppelseitige Begabung: er hatte vor Herder, Wieland und Lessing die Produktivität voraus, durch welche Erkanntes, Gefühltes, Empfundenes erst zu wirksamer Gestalt verdichtet in die Sinne der Menge fällt: denn nur von den Sinnen und der Phantasie aus, nur durch Greifbarkeit läßt sich unmittelbar auf die Massen wirken. Und vor Goethe, den er an produktiver Kraft nicht annähernd erreichte, hatte er das Apostel-, das Lehrer-temperament voraus, die übergreifende und einschneidende Aktivität durch die eine Menge erschüttert wird. Goethe war ein Kosmos, als solcher rund in sich, selbstgenugsam, keinem anderen Gesetz dienstbar als dem des inneren Wachstums, welches unsichtbar und schweigsam aus sich selber seine Fülle heraufformt. Damit aber die deutsche Gesellschaft sehe und folge, bedurfte es einer äußeren, in alle Augen fahrenden Bewegung, es bedurfte der Grenzen und Ziele: dies war in Schillers Flugbahn .. er ist unter unsern aktiven Geistern der produktivste, unter unsern produktiven der aktivste. Er fand die Form um zugleich seine moralische Wucht und Aktivität und seine idealische Fülle und Produktivität zu beschäftigen und organisieren, im Theater. Er allein war imstande die Bühne wirklich als eine moralische Anstalt zu behandeln, d. h. mit den Antrieben seiner Aktivität zu füllen, das Publikum von dort her in seinen moralischen Bann zu zwingen, den heterogenen, sinnlichen Apparat zum Dienst der Geistigkeit zu pressen. Seine Aktivität hatte deshalb von der Bühne her eine ganz anders übergreifende Gewalt als die an sich nicht geringere Lessings, weil sie rhetorisch, nicht dialektisch war, und sich an Sinne und Einbildungskraft wandte, statt an Vernunft und Logik. Darum ist er der eigentliche Begründer der Nationalbühne geworden, der Eroberer der Bühne für das Publikum und des Publikums für geistige Inhalte.

Die Inhalte selber hatte er allerdings nicht so aus erster Hand wie Goethe die seinen. Sein ursprünglich ihm Eigenes ist die Aktivität in jeder Form, das sittliche Pathos, die rednerische Macht. Seine

Fülle, sein geistiger Stoff ist sekundär, er dankt ihn Kant, Rousseau, Goethe, Shakespeare. Deshalb ist er ein Theatraliker, Rhetor, Lehrer allerersten Ranges, der größte den Deutschland hatte, aber als Dramatiker, Gestalter, Dichter sekundär. Seine unvergleichliche Macht über das deutsche Volk kommt aus der einzigartigen Vereinigung dieser primären und dieser sekundären Begabung in einem Manne. Durch seine dichterischen Massen gab er seiner Aktivität die nötige Breite, Stoßkraft und spezifische Schwere des Schwungs, und durch seine Aktivität, sein Pathos, seine ethisch-rhetorische Macht half er über die Lücken seiner Fülle und seiner Bildung mit unwiderstehlicher Bewegung hinweg. Daß größte ethische Wucht und Aktivität allein nicht mitreißen und umformen kann, zeigt Fichte, der nie populär wurde, in die Volksbildung, abgesehen von einer momentanen aktuellen Wirkung, nicht einmal mit seinen Reden an die deutsche Nation eindrang. Daß höchste produktive Fülle nicht populär macht, beweist Goethe. Dem Volk ist Schiller der Dichter schlechthin. Durch seine Aktivität allein hat er, wirklich mit dem göttlichen Funken begabt, in Deutschland als erster nicht nur die Gewalt, sondern auch das Bestreben, den heiligen Bereich, in den Klopstock, Lessing, Herder die geistig regen Kreise, Wieland die besseren Stände einbezogen hatten, einer grenzenlosen Gesamtheit, vor allem dem breiten Bürgertum zu eröffnen. Und in diesem breiten Bereiche Shakespeare durch das Medium seiner Dramen zu einem Faktor der Bildung gemacht zu haben, das ist seine Leistung innerhalb der Geschichte Shakespeares in Deutschland. Was Goethes Götz nicht vermocht, geschweige Herders Werben, noch Lessings Fackel noch Wielands und Eschenburgs Dolmetschung noch Schröders entgegenkommende Verstümmelung: das haben Schillers Dramen vermocht. Durch Schiller haben erst die Deutschen in ihrer Gesamtheit Licht und Wärme der dramatischen Zentralsonne empfangen. Durch Schillers Dramatik und die sie begleitenden Deutungen hindurch empfingen und bildeten sie sich ihre Begriffe von Charakteren, Handlungen, Schicksalen, Schuld und Sühne, Gut und Böse, Helden und Schurken, Tugenden und Lastern, Ideal und Wirklichkeit, Geschichte und sittlicher Weltordnung. (Wie sie von ihm erst die Rousseauschen Ideen über Freiheit und Natur, die platonisch-plutarchischen Vorstellungen von Vaterland, Tugend, Seele, Freund-

schaft usw. empfingen, kurz alles was heute noch an sittlichen Vorstellungen und Forderungen in der Hast eines fast nur werktätigen Gesamtlebens im Umlauf ist.) Schillers Dramenvers hat das deutsche Ohr gebildet und erst recht verbildet zur Aufnahme des Shakespeareverses, wie jedes anderen dramatischen Verses. Daß Schlegels Shakespeare ein nationales Ereignis mit Fug genannt werden kann, ist erst möglich geworden, weil Schiller die deutschen Gemüter durch seine Dramatik dem obersten Genius entgegengereift hat, und zwar im guten wie im bösen Sinne entgegengereift. Indem er den Weichlichkeiten und moralisch-aufklärerischen Pedantereien des Publikums das er vorfand vom Theater aus entgegenkam, brachte er ihm illegitim und heimlich zugleich seine eigene heroischere und großartigere Gesinnung bei, die auch den Shakespeare dann ertragen machte. Aber er lehrte zugleich Shakespeare gemütvoller und moralischer sehen als er ist. Er fälschte Shakespeares Bild, indem er es einführte, doch er konnte von Shakespeare zunächst nur übermitteln was in ihm selber fruchtbar geworden war. Was dies war und warum es dies gerade war, kraft Schillers Charakter und dem Gang der Geschichte gemäß, wollen wir jetzt zeigen.

Auch hier ist auszugehen von dem Urerlebnis Schillers. Dies war der moralisch wollende, auf sich gestellte Einzelmensch im Gegensatz zur Gesellschaft als zur unmoralischen Umwelt. Schiller sah von der Natur von Anfang an nichts als die sittlichen Erscheinungen, er sah die Natur unter der Form der Moral, wie Goethe selbst die Moral und was aus ihr hervorging unter der Form der Natur erkannte. Jeder Dichter sah in Shakespeare als dem abbreviierten Gegenbild der Welt, dem Kompendium der Welt nur das was er in der Welt selbst sah: Lessing ein Vernunftganzes, Goethe ein Naturganzes, Schiller ein Moralganzes. So sah Schiller im Kosmos Shakespeares nur Menschen und in den Menschen vor allem den sittlichen Willen, die Beziehung zur Moral, zur Idee, zur sittlichen Weltordnung. Eine idealische Konstruktion, Erbteil des Rationalismus, liegt schon seinem Urerlebnis zugrunde: er ging nicht vom gegebenen Menschen aus, sondern von einem a priori moralisch gedachten (schon ehe er zu Kant kam, war Schiller instinktiv Kantianer). Die sittliche Weltordnung ist zwar vom gegebenen Menschen unabhängig, doch nach dem Bilde jenes

moralisch wollenden Idealmenschen geschaffen, sie ist dessen Projektion ins All. Der Idealmensch freilich ist nur Schillers ins Geistige gesteigerte oder vielmehr sublimierte eigene Grundrichtung — insofern doch ihm primär gegeben: sein moralischer Impuls, innere Realität die er in Ideal umdeutete, um durch dies Ideal hindurch die äußeren Realitäten zu sehen und sie daran zu messen. Indem Schiller nun auch in Shakespeare ein moralisches Ideal hineinsah, wie in die Welt, bekam er ein Bild von Shakespeare das dem wirklichen Shakespeare so unähnlich wie möglich ist, aber für die deutsche Ästhetik, Dramatik, Weltanschauung und Sittlichkeit die verhängnisvollsten Folgen hatte, besonders nachdem er diese ursprüngliche Sehart seit dem Zusammentreffen mit dem ihm gemäßen Kant in System gebracht hatte. Über diese Wirkungen selbst zu reden ist deshalb schwer, weil die meisten Leser noch gar nicht den Standpunkt außerhalb dieser Schillerischen Wirkung und Anschauung gewinnen können, da sie mit Schillers Augen selber schauen. Das ganze ästhetische und sittliche Denken wird seit einem Jahrhundert beherrscht durch Schillers Sehart, und erst durch Nietzsche ist ein Standpunkt außerhalb der Moral gewonnen worden, dessen es bedarf, um den wirklichen Shakespeare von dem gültigen zu reinigen. Wie sehr man in ästhetischen Fragen von Schiller abwich: das moralische Grundbild Shakespeares haben selbst Ludwig und Hebbel von ihm übernommen, und wenn man Goethes und der Romantik davon verschiedene Shakespearebilder nicht sah, so kam es daher daß man diese beiden Erscheinungen selbst erst durch Schiller hindurch wertete, weil ja die allgemeine Bildung, eben durch Schiller geschaffen und von Schiller beherrscht, alle ihre Elemente schillerisierte, d. h. moralisierte.

Die Unterschiede zwischen dem wirklichen und dem schillerischen Shakespeare sind kurz folgende: Shakespeare sagt zu der Wirklichkeit unbedingt ja, nimmt sie als das Gegebene, in dem alles enthalten ist, aus dem alles entnommen, alles erschaffen, alles erdacht werden kann. Sie ist ihm zugleich der Komplex der geformten Dinge und der chaotische Urstoff der zu formenden. Ihr Sinn liegt in ihr. Schillers Shakespeare sieht in der Wirklichkeit das Abbild, die Ausstrahlung, die Anwendung einer höheren, hinter, über oder in den Erscheinungen liegenden sittlichen Weltordnung, die der eigentliche

Sinn alles Lebens ist. Der Sinn der sichtbaren Welt liegt also außerhalb ihrer selbst. Folge: Entwertung des Seienden zugunsten des Gesollten. Schönfärberei, wo man liebt, Schwarzfärberei, wo man haßt.

Aus diesem Grundunterschied folgen die einzelnen: Shakespeares Menschen sind mit Wirklichkeit gefüllte, in ihr stehende, durch sie bedingte, nach ihr allein orientierte Geschöpfe, die aus ihrer Wirklichkeit heraus leidenschaftlich wollen, handeln, leiden und dadurch mit anderen Teilen oder Richtungen der Wirklichkeit in Widerstreit geraten. Dieser Widerstreit bestimmt ihr Schicksal, ist ihr Schicksal.

Die Menschen von Schillers Shakespeare sind isolierte Geschöpfe, die entweder gegen oder für jene moralische Weltordnung, immer aber bewußt oder unbewußt auf sie bezogen, wollen und handeln und dadurch in Schuld oder Unschuld treten, die Buße oder Lohn nach sich zieht. Diese durch ihre Beziehung zur sittlichen Weltordnung herbeigerufene Sühne ist ihr Schicksal. Folgen: die Bühne als moralische Anstalt, die jetzt erst volkstümliche, auf alle Tragik zurückwirkende Idee von Schuld und Sühne und die Einteilung der dramatischen Menschen in gute oder böse, Verfälschung auch der antiken Tragik, Herrschaft der moralischen Theorie über die dramatische Praxis.

Bei Shakespeare ist die Weltgeschichte der Komplex der aus der Vielspältigkeit, dem unerschöpflichen, alles enthaltenden, alles ermöglichenden Reichtum der Wirklichkeit und aus der Differenz ihrer Erscheinungen sich ergebenden Taten, Leiden und Geschicke.

Nach Schiller wäre sie das Weltgericht, d. h. das Urteil über die Wirklichkeit nach dem durch die sittliche Weltordnung gegebenen Maßstab Gut und Böse. Ihr Sinn läge also ebenfalls außerhalb der Erscheinungen in einem Gedachten. Folge: die Behandlung der Weltgeschichte als eines Behälters moralischer Beispiele.

Die Natur ist bei Shakespeare das Chaos aus dem die Geschicke und Gestalten gebildet werden, aufsteigen oder sich entladen. Für Schiller ist sie entweder der Schauplatz, die Kulisse der moralischen Begebenheiten oder ihre sinnbildliche Begleiterscheinung, ein Mittel der sittlichen Weltordnung, ihren Willen zu offenbaren. (Sturm und Donner, wenn etwas Böses passiert.)

Kurz, alles was bei Shakespeare in sich ruhendes Wesen ist, wird

bei Schiller Beziehung auf etwas außerhalb: eben auf die sittliche Weltordnung. Die Erscheinungen die bei Shakespeare Symbole, Ausdruck ihres Wesens sind, sind bei Schiller allegorische Beispiele für das Verfahren der sittlichen Weltordnung.

Nun ist ja der Zusammenschluß der Weltordnung und des Dramas, die Idee von Schuld und Sühne, Gut und Böse, fast so alt wie das Drama selbst, Erbgut des Rationalismus. Die moralische Deutung des Dramas beginnt bereits mit Aristoteles und hat auch durch die Jahrhunderte hin ihre produktive Wirkung ausgeübt, wenn auch allerdings gerade nicht auf das griechische und auf Shakespeares Drama, sondern eben nur auf das rationalistische, klassizistische. Das Neue was Schiller durch seine Vision Shakespeares und infolgedessen durch seine eigene davon bestimmte und diese Vision widerum bestimmende Produktion — denn alles greift ineinander — in die Welt gebracht hat, sind auch nicht diese sittlichen Gedanken, sondern die sittliche Leidenschaft: nicht die Weltanschauung, sondern das Pathos, das sittliche Feuer ist neu. Die sittliche Weltordnung, die bisher nur ein Vernunftprinzip gewesen war, ein Werkzeug des Rationalismus, wurde durch Schiller, der sie als glühendes Erlebnis vertrat, ein bestimmender Faktor des Schaffens. Ein rationalistischer Inhalt war bei ihm durchaus Leben geworden. Freilich bedeutet sein Werk einen gefährlichen Rückschlag des Rationalismus gegen den seit Herder und Goethe schon fast errungenen Sieg der schöpferischen Kräfte über die ordnenden dadurch daß die wenigsten fähig waren Schillers Pathos zu übernehmen, — man behielt nur die Weltanschauung übrig. Diese für sich, nicht durchglüht vom Feuer Schillers, war freilich platter Rationalismus, und wo Schiller selbst ohne sein sittliches Erlebnis, nur aus der Weltanschauung heraus, dichtete, ist er bloßer Rationalist. Wo er aber aus seinem Pathos heraus philosophierte, wie in den Briefen über ästhetische Erziehung, ist er über alle Rationalismen hinaus ein glühender Seher. So löst sich der Widerspruch daß er eine gewaltige Lebensmacht und zugleich geheime oder offene Pein der lebendigsten deutschen Geister seit der Romantik gewesen ist: Schillers sittliches Pathos selbst ist unmittelbares Leben, und Schillers sittliche Weltanschauung ist eine Verarmung, Verflachung und Verengung des Lebens, sobald man sie von ihrem Träger losgelöst nimmt. Ebenso wie seine losge-

lösten, geflügelten Worte nicht nur durch die Massenverbreitung, sondern an sich schon Plattheiten sind. Nur ein so großer glühender Mensch wie Schiller konnte eine solche Weltanschauung ohne innere Gefahr überhaupt vertragen, konnte sie, wenn er sie vertrug, mächtiger machen als manche weitere und reichere.

Der materielle Inhalt dieser Weltanschauung, die Ausdeutung der sittlichen Weltordnung konnte natürlich wechseln und blieb bei Schiller selbst durchaus nicht immer gleich. Das Bleibende und Wesentliche ist immer nur die Beziehung der Wirklichkeit auf ein außer ihr liegendes Gesetz: dies selber konnte mit der Zeit sogar amoralischen, antimoralischen Inhalt bekommen. Daß überhaupt außerhalb der Realität ein Gesetz bestand: das ist das durchaus Unshakespearische, und daß dies Gesetz ein lebendig gefühltes, in Gestalten verdichtetes, nicht bloß ein ersonnenes war, das ist das Irrationelle bei Schiller und den besten seiner Nachfolger. So steht Schiller der Sittlichkeit ähnlich gegenüber wie Lessing der Vernunft: ein wirklichkeitfeindliches Prinzip vertritt er mit einer höchst wirklichen Gewalt des ganzen Menschen. Und abermals wie bei Lessing war es auch hier Shakespeare, in dem Schiller jenes Prinzip am großartigsten ausgeprägt fand durch ein erhabenes Mißverständnis. Shakespeare hat eben jeden unserer großen Dramatiker erst in seiner eigenen Richtung geweckt oder bestärkt durch sein universelles Leben und mußte es sich dann gefallen lassen daß er von den so geweckten Geistern umgedeutet wurde in ihrem eigenen Sinn: um so gewaltsamer, je weiter ihre Richtung von seinem Wesen ablag oder ein je engerer und winzigerer Ausschnitt seines Wesens das des Umdeuters war, — von keinem gewaltsamer, doch auch gewaltiger durch den Furor selbst, als von Schiller. Der sah in ihm was er vielleicht am wenigsten war: einen Moralisten.

Nicht als ob es Shakespeare an Sittlichkeit überhaupt im weiteren Sinn, d. h. an Wertung der Wirklichkeit gefehlt hätte: aber er nahm die Maßstäbe dafür aus der Wirklichkeit selber, und sie waren mehr dynamischer Natur als eigentlich moralischer. Shakespeare sah im Untergang keinen Richterspruch. Auch kannte er kein Gut und Böse für alle Fälle. Seine Frevler stürzen nicht, weil sie gegen jenes ein für allemal über ihnen aufgehängte Gut und Böse sich vergangen, das Sittengesetz verletzt und Strafe verdient, sondern weil sie, jeder in

jedem Falle anders, eine größere Macht, d. h. eine stärkere Wirklichkeit gegen sich aufgerufen haben.

Diese stärkere Wirklichkeit kann sich zufällig verkörpern in dem unter den Menschen gültigen, daher mächtigen Sittengesetz, wie es durch Staat oder Gesellschaft verteidigt wird. Die »Moral« ist für Shakespeare eine der Wirklichkeiten der Welt, wie andere auch, und nicht immer siegreich: Dummheit, Bosheit, Genie, Schönheit, Kraft usw. sind oft gerade so mächtig oder mächtiger. In einzelnen Stücken Shakespeares gibt es schlechthin keine Moral, so wenig wie in Träumen (Sommernachtstraum). In anderen hat sie nichts zu sagen (Maß für Maß), in anderen ist sie der ungerächte Gegenstand des Spottes (Falstaff, Autolykus). Jedenfalls ist das Sittengesetz für Shakespeare nicht, wie für Schiller, über der Welt oder ihr immanent, sondern es ist neben unzähligen anderen, ebenbürtigen auf der Welt, als ein empirisches, historisches, oft mächtiges, oft ohnmächtiges Ingrediens des Weltlaufs. Es gibt für Shakespeare, wenn überhaupt einen allgültigen Maßstab, höchstens den der Wirklichkeit: seine Figuren siegen oder fallen nie, um dem oder jenem Sittengesetz zu genügen, sondern weil der Kampf zwischen Wirklichkeiten ein erschütterndes, erhebendes oder erheiterndes Schauspiel ist für den Gott, welcher Leben um seiner selbst willen liebt und Gestalten und Schicksale schafft, Tod und Leben beschwört um der unsterblichen Bewegung willen. Shakespeare verdammt nicht, rechtfertigt nicht, beweist nicht, es gibt für ihn kein a priori und a posteriori, sondern nur das Sein, das die Bewegung, die Erschütterung, die Schöpfung selbst, sich genügend, ist, und man muß schon völlig durch Schillerische Ästhetik verbildet, unbefangenen Gefühls beraubt sein, wenn man am Schluß des Cäsar, des Antonius, des Lear statt der tragischen Erhebung und Erschütterung über die Großheit, Gewalt und Furchtbarkeit des Weltgeschehens ein moralisches Behagen empfindet über die göttliche Gerechtigkeit, den Sieg des Guten, den Untergang der Schuld oder gar über den Triumph der sittlichen Idee auf einer zertrümmerten Welt bloßer Erscheinungen: nein, die Zertrümmerung selbst und die Erscheinungen selbst sind das Große, der Sinn und der Grund solcher Tragödien.

Doch Schiller las alle diese Stücke in dem Sinn als handle es sich um einen Prozeß zwischen Gut und Böse, der vor dem Richterstuhl

der sittlichen Nemesis sich abspiele und mit einer Verurteilung einer der beiden Parteien oder einem Vergleiche enden müsse, indes die tragischen Begebenheiten die beiderseitigen Prozeßspesen bedeuteten, dem Dichter aber das Amt des Advokaten oder des Staatsanwalts zufalle. Das Unumstößliche war die Nemesis. Die Menschen mußten sehen wie sie sich zu ihr stellten — ganz umgekehrt wie es bei Shakespeare war. Unter dieser Auffassung stand Schillers eigene Produktion vom ersten bis zum letzten Stück. Nur der Bezirk der Wirklichkeit an dem die sittliche Weltordnung sich offenbarte war bei jedem Stück Schillers ein anderer. Die Ideen die der sittlichen Weltordnung zugrunde lagen, ihre Inhalte oder ihre Kriterien, gab und modifizierte ihm die Zeit, erst in Rousseaus, dann in Kants Formulierungen. Sie trafen zusammen mit seinen eigenen Jugendnöten: es waren vor allem die Idee der Freiheit und die Idee der Pflicht, in ihren verschiedenen Beziehungen zur Gesellschaft. Diese beiden Ideen sind die Träger von Schillers Moral. Durch sein Pathos sind sie die Grundbegriffe der modernen bürgerlichen Moral geworden, auf denen Liberalismus, Konservatismus, Kosmopolitik, Patriotismus, Idealismus, kurz fast sämtliche höheren Schlagworte heutigen Parteigetriebes, soweit sie nicht christlicher Herkunft sind, beruhen. Beide Ideen sind Korrelate, auch der Idee der Freiheit liegt die Pflicht schon zugrunde. Sie fallen zusammen im Begriff der freien Selbstbestimmung. Die Freiheit von äußerem Zwang wird gefordert, damit die Freiheit zur inneren Erfüllung des Sittengesetzes möglich wird. Der Weg Schillers von den Räubern bis zum Tell, soweit er nicht durch äußere Einwirkungen abgebogen wird, ist wesentlich die Entwicklung seiner Freiheitsidee von der äußerlichen, die sich auf die Sprengung der Fesseln, auf Kritik der Gesellschaft bezieht (Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe), zu der innerlichen, die dem Menschen sich selbst und der Gesamtheit gegenüber Verantwortungen auflegt, die zu tragen er zu stark, zu schwach, heroisch oder entsagend genug ist (Wallenstein, Maria Stuart, Braut von Messina, Jungfrau von Orleans, Tell). Don Carlos bildet den Übergang. Seine späteren Werke haben alle, verschiedentlich mit anderen stofflichen und seelischen Elementen vermischt, durch theatralische und philosophische Rücksichten modifiziert, als Haupt- oder Nebenmotiv den Kampf zwischen Willen und Pflicht oder zwischen zwei Pflichten:

zwischen Ehrgeiz und Pflicht gegen den Staat (Wallenstein), zwischen Liebe und Pflicht gegen Familie oder Freund (Max, Thekla, Cesar und Manuel), zwischen Liebe und Pflicht gegen die Sendung (Jungfrau von Orleans), zwischen Vaterlandsliebe und Pflicht gegen das Sittengesetz (Tell), zwischen Stolz, Leiden und Pflicht der Selbstläuterung (Maria Stuart). »Der Streit der Pflichten, aus dem das Herz sich nicht rein zurückbringt« — das ist der Grundton aller späteren Tragik Schillers, wie der Grundton seiner früheren der Titanismus verirrter Freiheitshelden, die sich durch Verletzung des Sittengesetzes ins Unrecht bringen gegen eine Welt welche schlechter ist als sie selbst. Über den Helden und Begebenheiten Schillers schwebt unsichtbar immer ein Gut und ein Böse worüber der Dichter nie einen Zweifel läßt. An die Stelle von Gut und Böse trat später Recht und Unrecht, als Schiller mit der bürgerlichen Gesellschaft seinen Frieden gemacht hatte, als sein sittliches Pathos nicht mehr Kritik der menschlichen Einrichtungen war, in denen die Kraft erstickt oder verbrecherisch wird, als ihm Staat und Gesellschaft selber Emanationen der ewigen Ordnung erschienen statt Verzerrungen — kurz als die Pflicht und Freiheit, die das Gesetz uns erst gibt, diejenige Freiheit die man sich nimmt bei ihm abgelöst hatte, unter dem Einfluß von Amt, Ehe und Goethe. Dieser befreite ihn zwar nicht vom Sittengesetz, aber führte ihn dazu, die Distanz zwischen den Wirklichkeiten und den moralischen Forderungen geringer anzusetzen als er in der Jugend getan. Mit der Verringerung dieser Distanz nahm seiner Stücke kolossalische Verstiegenheit zwar ab, aber auch ihre moralische Wucht, die eben auf der Überfliegung dieser Distanz, auf diesem Pathos der Distanz beruhte.

Die Farben zu seinen moralischen Gemälden, zu seinem Gut und Böse in den Jugenddramen fand Schiller im mißverstandenen Shakespeare. Shakespeare hatte in den riesigen Maßen, die er allein füllen konnte, die Gestalten der großen Verbrecher in den Raum geworfen: Jago, Richard, Macbeth, Regan, Edmund waren nicht zu überbietende, nicht zu vergessende Typen des Bösen. Die Phantasie des jungen Schiller kam davon nicht los, und zwar waren es nicht eigentlich die Charaktere selbst, die ihn faszinierten, sondern die Gebärden ihres Verbrechertums. Sehr bezeichnend: denn Schiller sah ja nicht die in sich ruhenden Wesenheiten, das So-sein dieser Frevler, die bei Shake-

speare ebenso folgerichtig und naturgegründet sind wie die Guten, sondern er sah nur ihre Bezogenheit auf das Sittengesetz. Diese Bezogenheit fand Schiller nicht im Sein, sondern im Handeln und Gebaren der Gestalten, d. h. eben in ihrem Benehmen gegenüber dem Sittengesetz. Denn Sein ruht in sich, Handeln heißt: sich in Bezug setzen. Deshalb übernahm Schiller mit den Schurken Shakespeares zugleich oder vielmehr allein den Motivkomplex ihres Handelns und Gebarens. Franz Moor ist als Wesen nicht verwandt mit Edmund, aber er benimmt sich so, er begeht dasselbe Verbrechen, verrät mit widernatürlicher Grausamkeit seinen Vater und redet mit demselben kalt-gemeinen Hohn und Trotz über das Blutsverhältnis. Sekretär Wurm ist kein Jago, aber er handelt als ein tückischer infamer Intrigant nach dessen Analogie und er äußert sich mit demselben schmierigen Zynismus. Was Schiller interessierte, war eben nur das Verbrechen, die Verletzung des Sittengesetzes, nicht der Verbrecher als Wesen. Daher das Fratzenhafte solcher Gestalten verglichen mit denen Shakespeares: diese sind, ihre Gesten und Taten sind Ausdruck ihres Seins, also notwendig und im Natursinn richtig und gescheit. Schillers Schurken sind nur, insofern sie dem Sittengesetz gegenüber Stellung nehmen, sie bestehen nur aus Attitüden, nur durch Handlungen und Attitüden, ohne daß diese von einem Sein getragen würden — sie werden vielmehr von außen durch ein Gedachtes gehalten, wie Marionetten durch den Draht. Wenn sie Leben haben, so ist es kein ihnen kraft der Geburt mitgegebenes, sondern der große sittliche Atem von Schillers Seele, der sie hin- und herweht.

Daher der oft gerügte Mangel in Schillers Charakteristik, daß seine Menschen in Schwarz und Weiß zerfallen, daß man immer gleich weiß wer recht und unrecht hat, und daß der Dichter uns über sein Ja und Nein nicht im Zweifel läßt. Die Mitteltinten fehlen, da Schillers Gestalten nur existieren durch ihre Beziehung zum Sittengesetz, nur konzipiert und gezeichnet sind durch ihr Benehmen gegenüber dem Sittengesetz. So müssen alle gut oder böse sein, und selbst wo von einer Gestalt gute und böse Handlungen ausgehen, haben sie kein gemeinsames Lebenszentrum, sondern scheiden sich innerhalb der Gestalt so reinlich, wie sich innerhalb des Stücks gut und bös Handelnde scheiden. Alle Figuren und Begebenheiten Schillers sind bloß Träger

von Relationen, von Wertbegriffen und daher moralisch-einseitige Schemata ohne Existenz des Lebens, welches sittlich neutral ist. Wenn man heute sagt, ein Mensch ist bös, so meint man damit meist, durch Schiller gewöhnt, eine ihm anhaftende Eigenschaft auszudrücken, und drückt doch nur seine Beziehung zu einer unbewußten oder bewußten Vorstellung von Sittlichkeit aus, von etwas das er sein sollte. Daher denn oft die doktrinäre Ratlosigkeit gegenüber Shakespeares Verbrechern, weil er nicht wie Schiller den bequemen, sittlichen Maßstab an die Hand gibt — so wenig wie die Wirklichkeit selbst — durch die unzweideutigen Handlungen seiner Charaktere, da sie durch ihr Wesen die unwiderstehliche Macht des Daseins auf uns ausüben, das durch sich selbst gerechtfertigt ist und nur durch Dasein besiegt oder gerichtet werden kann, nie durch Gedachtes. So unterwerfen sich selbst Moralisten widerwillig der Gewalt Richards des Dritten wie der eines Napoleon, und selbst Falstaff fasziniert, während ein Franz Moor eben jenes moralische Hochgefühl des Besserseins ungetrübt mitteilt. Darum können Moralisten Shakespeare nie rein genießen, sondern erst nach einem Umdeutungsprozeß, während Schiller ihnen sofort eingeht. Bei Shakespeare hat jeder recht, sofern er ist und lebt: denn im Leben selbst sind keine Moralwertungen, sie werden erst durch Beziehungen von außen hereingebracht. Schillers Drama baut sich nicht auf Wesenheiten, sondern auf Wertungen auf, es beruht darauf daß Gute und Böse sich auseinandersetzen, Recht und Unrecht ins Gleichgewicht kommen. Da die Stoffe des Lebens in Shakespeares Gestalten gemischt sind, gibt es bei ihm keine einseitig Guten und einseitig Bösen, ja man würde gut tun, bei der Deutung seiner Stücke diese rationalistischen Begriffe überhaupt zu vermeiden. Bei Schiller kommt man nicht ohne sie aus. Diese Unbefangenheit gegenüber Shakespeare wird uns nicht leicht fallen, da unsere ganzen Instinkte bereits durch jene Wertungsreihen formiert sind. Und doch ist sie die Voraussetzung, um Shakespeare vor den gröbsten Verkennungen zu schützen. Man muß das Schillerische streng aus der allgemeinen Betrachtung von Shakespeares Werk ausscheiden. In Schiller sind viele Elemente Shakespeares umgedeutet, doch im ganzen Shakespeare ist nichts Schillerisches.

Was dazu geführt hat beide zu verwechseln, ist die Gewalt und Würde mit der beide ihre in sich verschiedenen Ausdrucksmittel hand-

haben: die Großheit der Umrisse womit Shakespeare seine Gestalten abhebt von der Atmosphäre und Schiller Gebärden auf die Bühne stellt, die kunstvolle Bewegung womit Shakespeare Schicksale heraufführt und Schiller Handlungen entwickelt, die Spannkraft womit Shakespeare die Weltgeschichte zusammenballt zu tragischen Verhängnissen und Schiller zu moralischen Schlachten, die dramatische Verve endlich womit Shakespeare Leidenschaften und Schiller Gesinnungen in Sprache verwandelt.

Schillers Sprache, die klang-gewordene Bewegung seiner Seele, ist schon durch ihre bloße Struktur der Ausdruck seiner Richtung auf ein über oder außerhalb der Wirklichkeit Stehendes, auf jenes Sittengesetz. Sie ist nicht Ausdruck der Leidenschaften, der Erschütterungen selber. Ihre Bewegung, ihr Fluß und Drang ist immer das Pathos Schillers selbst, gleichmäßig über die dialogisch verteilten Repliken hinwegströmend zu einem Ziele, dem moralischen Ideal hin, das sichtbar oder unsichtbar alle Handlungen regiert. Denn was heißt es anders, wenn Schillers Sprache mit Recht als rhetorisch charakterisiert wird (was kein Tadel ist), als daß seinen Reden ein Zweck zugrunde liegt — und zwar nicht ein momentaner, dramatisch bedingter Zweck, sondern ein ewiger, moralischer des Dichters selber! Das unterscheidet Schillers Rhetorik von der Shakespeares. Bei Shakespeare kommt sogar die Rhetorik selbst, die Zweckrede, z. B. Antonius' Leichenrede, Richards Schlachtrede aus der momentanen dramatischen Passion, nicht aus der a priori moralischen. Die pathetisch-sittliche Macht womit Schiller seine Reden dem Zweck entgegendrängt verhindert daß sie Phrase werden, d. h. leblos ausgeklügelte Zweckreden, Prunkstücke des bewußten Könnens, Rhetorik im tadelnden Sinn. Die Rhetorik, die straffe Beziehung auf ein moralisches Ideal, die dadurch bewirkte Einspannung der Sprachkräfte hat für ihn den Gewinn gehabt daß er allein, auch als jugendlicher Nachahmer Shakespeares, ihn niemals auffaßte als den der sich gehen läßt. Den jungen Schiller allein hat der Wielandische Prosa-Shakespeare nicht zur Lockerung verführt. Unter allen Sturm- und Drang-dramen sind die Schillerischen allein straff und dicht .. nicht wie die Shakespeares, weil sie — durch eine eigene lebendige Mitte gebunden — von innen her organisch genährt und geformt sind, sondern weil sie auf eine gemeinsame Mitte bezogen sind,

zu einer Mitte hin tendieren, eben zu jenem sittlichen Ideal. So ist auch seine Prosa, so kraftgenial sie sich gebärdet, niemals zerfasert, wie die der Lenz und Klinger, hysterisch zerfahren, sondern männlich, gedrungen, aufs Ziel gespannt.

Und doch ist auch seine Sprache eine Welt von Shakespeare getrennt selbst dort wo er sie unmittelbar unter Shakespeares Anregung formt, wie in den Bildern und Gleichnissen seiner Jugenddramen. Wie er Shakespeares Charaktere nicht als Wesenheiten nachahmte, sondern ihre Gebärden und Handlungen, ihr Verhältnis zur sittlichen Weltordnung, so sind auch seine Gleichnisse nicht adäquater Ausdruck inneren Wesens, nicht Ausbruch der Leidenschaft, Entladung der Phantasie und Sinnlichkeit, sondern Griffe nach etwas, Würfe zu etwas hin, Versuche sich durch Worte einem Gedachten oder Gewollten zu nähern, sich damit in Verbindung zu setzen — und dies Gedachte ist abermals das sittliche Ideal. Shakespeares Gleichnisse entladen eine innere Überfülle, Schillers Gleichnisse befriedigen eine Sehnsucht. Shakespeares Sprache ergießt sich in Bildern und Formen, Schillers Sprache zwingt Bilder und Formen heran. Shakespeares Worte erschaffen Raum durch Bewegung, und Schillers Worte überbrücken den Raum zwischen Gewolltem und Gedachtem, zwischen Wirklichkeit und Ideal. Shakespeares Worte sind, schaffen und entladen Wirklichkeit und bringen dadurch Bewegung. Die Bewegung in Schillers Sprache besteht in der Spannung nach etwas hin, in ihren vergewaltigenden und vergewaltigten Griffen, in der Elastizität. Es muß einer nach diesen Andeutungen leichten Spezialarbeit überlassen bleiben, das im Einzelnen nachzuweisen. Ein Beispiel genüge, um zu zeigen wie wir es meinen und in welcher Richtung die Untersuchung geführt werden müßte. Der Monolog Karl Moors (IV, 5), »Wer mir Bürge wäre« ist inhaltlich, gedanklich eine Nachahmung des Hamletmonologs »Sein oder Nichtsein«. Er mag daher eine Vergleichung am ehesten gestatten. In beiden handelt es sich um den Selbstmord als eine Flucht ins ungewisse Jenseits. Shakespeares Hamlet geht aus von seinem gegenwärtigen leidenschaftlichen Zustand, erwägt seine persönlichen Möglichkeiten, die Folgen seines Entschlusses für ihn. Wie kühn seine Bilder auch schweifen, sie gehen aus von ihm selbst, malen das Schicksal das er trägt und leiten über zu dem was ihm be-

vorsteht. Auch das Jenseits ist ein Zustand in den er sich begibt, ein Schicksal das er auf sich nehmen wird, und die Aufzählung der Plagen die den Selbstmord rätlich machen und der Skrupel die ihn zurückschrecken sind, wenn auch sentenziös ins Allgemeine gewandt, nur bildgewordene Regungen und Zweifel seines Ichs, Ausdrücke seiner persönlichen Qual, von sich aus projiziert er alle diese Gedanken und Bilder strahlenartig hinaus und faßt sie kugelartig wieder zusammen um sich als Mitte.

Karl Moor langt sofort mit einem kühnen Geistesgriff nach dem Zweck, nach dem Sinn des Lebens überhaupt, nicht nach dem persönlichen Anlaß, diesem Leben ein Ende zu machen, sondern nach dem im Augenblick Fernsten. Er reißt die Sterne heran, wirft Blick und Wort nach dem weitesten Horizont, um ihn heranzuziehen, nach dem Ideal. »Kein leitendes Gestirn! Wofür das Ideal einer unerreichbaren Vollkommenheit? das Hinausschieben unvollendeter Plane? der heiße Hunger nach Glückseligkeit?« (Die Worte sind bei Schiller selbst unterstrichen.) Man achte darauf: es sind lauter Worte die eine Tendenz, ein Greifen nach etwas, ein Ziel, ein Verlangen bedeuten. Erst nach diesen Griffen zum Fernsten, zur »göttlichen« Harmonie, zu diesen präsumierten Postulaten der Weltordnung, zu diesem Gedachten, nicht Erlebten, findet er den Weg zu sich selbst zurück: »Denn ich bin noch nicht glücklich gewesen.« Dann wirft er die ganze Kausalitätskette aus, um den Weltgrund für seine Taten und sein Schicksal damit heranzuzerren. Nicht seine Gegenwart, sondern seine fernste Zukunft und seine fernste Vergangenheit sind immer das erste was ihm einfällt und wodurch seine Rede in Schwung kommt. Immer das Wohin und das Woher—dem Hamlet sind diese Fragen nur Wege, um aus seiner Gegenwart, an der er leidet, hinwegzukommen. Hamlet grübelt, weil er leidet, Moor leidet erst, weil er grübelt, und er grübelt, weil er sich an eine ferne Weltordnung gebunden fühlt, die er bei jedem Schritt heranziehen, nach der er sich bei jedem Schritt richten muß. Das Denken der Shakespearischen Menschen, auch der grüblerischsten, geht aus von ihrer sinnlich bedingten Gegenwart. Schillers erste und letzte Gedanken haften nie an der Wirklichkeit und den Sinnen, sondern gehen aus von dem Ideal, von der Moral, vom Erstgedachten statt vom Nächsterlebten . . daher der Mangel an Anschau-

lichkeit. Seine Bilder sind gedacht, nicht gesehen. »Zeit und Ewigkeit gekettet aneinander durch ein einzig Moment!« Abstrakta noch nicht einmal in Allegorie, etwa in weibliche Figuren, verwandelt, sondern noch im Rohzustand ins Bild hereingezerrt! Auch die Gleichnissprache, die Rhetorik Schillers, selbst wo er shakespearisiert, wird bedingt durch die moralische Weltordnung. Die Sprache seiner Figuren dringt nicht aus dem lebendig bewegten Charakter zum Allgemeinen hin, sondern sie wird vom Allgemeinsten her zu einem Spezialfall hingespannt, an einen besonderen Charakter angehängt. Das Abstrakte ist bei Schiller immer zuerst da.

Zwei Schillerische Besonderheiten machen dies noch deutlicher: seine Bühnenanweisungen und seine Sentenzen. Da er nicht, wie Shakespeare, seine Gestalten sinnlich anschaut und ihre Worte und Rhythmen nicht der notwendige Ausdruck ihres Wesens und ihrer jeweiligen Zustände und Erregungen sind, so muß er der mangelnden Anschauung nachhelfen durch Beschreibung. Diese Arbeit leisten die Bühnenanweisungen. Shakespeare hat solche fast nie nötig, da er im Wort, Tonfall und Rhythmus alles ausdrückt, da sein Vers sprachgewordene Aktion, Gebärde, Stimmung und geheimstes Leben ist. Bei Schiller kann man aus der moralisch und abstrakt orientierten Rede niemals schließen welche Geste dazu gehört, wenn ers nicht dazu sagt. Shakespeares Worte *sind* Gesten, alle Gesten *werden* bei ihm Sprachgebilde und Rhythmus, weil sie Ausdruck von Wesen sind, bei Schiller *begleiten* die Gesten günstigenfalls die Rede. Rede und individuelle Aktion sind bei ihm getrennte Dinge, sie werden willkürlich, oft sogar zu komisch absichtlicher Kontrastwirkung bei ihm verknüpft: »Geister meiner Erwürgten! Ich werde nicht zittern! (heftig zitternd).« Auch die Trennung von Wort und Gebärde ist bei Schiller nur Folge und Zeichen der Trennung von Sittlichkeit und Wirklichkeit, ein Dualismus den Shakespeare nicht kennt. Wo alles Ausdruck der Wirklichkeit ist, da muß das Wort geradeso orientiert sein wie das Handeln, und wenn für Schiller die Bühne keine moralische Anstalt gewesen wäre, so hätte er die Reden und die Gebärden seiner Figuren aus *einem* Antrieb ableiten können. Seine Bühnenanweisungen sind Spruchzettel, vergleichbar denjenigen welche die Primitiven, die noch nicht durch Gesichtsausdruck und Geste malen

konnten, ihren Figuren aus dem Munde hängen ließen, um anzudeuten was sie meinten.

Die andere Eigentümlichkeit sind die Sentenzen. Sie haben durchweg den Zweck die Beziehung der jeweiligen Situation zur moralischen Weltordnung herzustellen, sie sind aus der Auffassung der Bühne als einer moralischen Anstalt erklärt. Darum gehen sie nicht, wie Shakespeares Sentenzen, aus dem gegebenen dramatischen Moment hervor, gehören nicht dem Charakter an der sie in den Mund gelegt bekommt, sondern dem Dichter selbst. Sie sind von außen hereingebracht, Abstraktionen, Lehre aus dem Weisheitsschatz des Autors, nicht Ausdruck, daher als isolierte Sittensprüche so brauchbar und beliebt. Die Sentenzen Shakespeares sind das was Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie von dramatischen Sentenzen, »allgemeinen Sätzen«, fordert: »das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen . . . Ein allgemeiner Satz ist kein bloßer symbolischer Schluß, er ist eine generalisierte Empfindung.« Shakespeares Sentenzen gehören zur Bewegung und leiten sie weiter, Schillers Sentenzen unterbrechen sie, um auf die Moral hinzuweisen.

Die Bühnenanweisungen entstellen mehr die Jugendstücke Schillers, da die Kluft zwischen der Wirklichkeit und dem Sittengesetz durch um so nachdrücklichere Aktion überbrückt werden mußte, während die Sentenzen sich mehr in den späteren finden, da die Moral der Wirklichkeit näher gerückt, aufdringlicher geworden war. Den Übergang bildet Don Carlos, das erste Vers-drama Schillers. An ihm kann man den oben charakterisierten Unterschied zwischen Schillers Diktion und der Shakespeares am besten erkennen. Zugleich zeigt es, ähnlich wie Lessings Nathan, daß das Prinzip welches Schillers dramatischen Vers baut dasselbe ist welches seine Prosa beherrscht: wie bei Lessing die logische Dialektik, so bei Schiller die moralische Rhetorik, also ebensowenig ein eigentlich dichterisch-schöpferisches Prinzip wie bei Lessing, sondern ein von außen her der Sprache metrisch aufgepreßtes. Bei beiden ist der Vers ein Mittel, kein Ausdruck. Der Blankvers Schillers ist daher ebenso wie der Lessings ohne eigentliche Musik, ohne das melodische Schwingen und Zittern und innere Klingen, welches sich nur da einstellt wo das Ganze der Welt in dem Rhythmus

der Dichterseele sich mitbewegt. Dies kann aber nie da eintreten wo der Dichter mit dem Vers sich bezieht auf etwas außerhalb seiner inneren Wirklichkeit, statt diese selbst in Rhythmus zu verwandeln. Musik hat der Vers nur als Ausdruck, nie als Mittel. Die Wirkung von Schillers Vers beruht, wie die von Lessings Vers, nicht auf der innewohnenden poetischen Macht, sondern auf der Macht des großen Mannes der dahintersteht, dessen starker, sittlicher Atem die Sprache trägt und regt, auch wo sie selbst keine Flügel hat. Die Wirkung von Schillers Vers ist die nämliche wie die seiner Prosa. Man vergleiche damit die grundverschiedenen Reize die Goethes Verse und Goethes Prosa ausüben, die einen Musik und Welle, die andere Plastik und Architektur. Goethes Vers entstammt eben nicht seiner Prosa — es wird sich zeigen daß die Prosa-fassung der Iphigenie und des Tasso dem nicht widerspricht, sondern es bezeugt — er schrieb in Versen, wenn ihm die Welt rhythmisch geworden war. Er schrieb Verse, wenn er mußte, nicht weil er konnte. Bei allen Dichtern die Verse und Prosa nach demselben Prinzip schreiben ist der Vers etwas Sekundäres, d. h. er empfängt seine Wirkung bestenfalls von der außerdichterischen Größe seines Autors. Ist der Autor selbst mittelmäßig, so entstehen jene hoffnungslosen Jambendramen mit denen Schillers Nachfolger Deutschland überschwemmten.

Bedeutsamer für uns als die Frage nach dem technischen und dichterischen Unterschied zwischen Schillers Prosa und Schillers Vers ist die: welche Wandlung ihn überhaupt vermocht hat aus der Prosa zum Vers überzugehen. Denn diese Wandlung bedeutet für Schiller den Übergang aus dem Sturm und Drang zu einem neuen Stil, und zwar einen Übergang mit Hilfe Shakespeares. Denn Shakespeare war hier ebenso wie bei Lessing der Führer zum Blankvers. Wenn wir die biographischen Ursachen dieser Wandlung, die größere Reife und äußere Seßhaftigkeit beiseite lassen, die meistens den Sturm und Drang der Jugend sittigen, so ist das Problem: wie konnte auf denselben Dichter welcher dem Sturm und Drang die eigentliche Rechtfertigung gab der neue Klassizismus, die neue Strenge gegründet werden, oder wenigstens besonders gestützt werden? Was ist das Verbindende beider Richtungen in den Autoren und in dem Vorbild, da es einen Bruch in der Geschichte nicht gibt? Das Verbindende in den Autoren

— es handelt sich hier nur um die beiden Führer Goethe und Schiller — ist je nach deren eigenem Wesen verschieden. Dasselbe was jeden in Sturm und Drang führte mußte jeden auch wieder herausführen. Für Goethe lag der Keim zum neuen Klassizismus in seiner Idee von Natur und Bildung, für Schiller in seiner Idee von Freiheit, und beide Ideen vereinigten sich in dem Willen zum Stil. Vom Stil aus führte ein Weg zur Natur, wo Goethe herkam, und ein Weg zur Freiheit, zur moralischen Selbstbestimmung, wo Schiller herkam. In Shakespeare, in welchen der junge Goethe die Natur, der junge Schiller die Freiheit gefunden hatte, fanden die Gereiften zusammen den großen Stil. Wir haben die Etappen der beiden Wege kurz zu bezeichnen, soweit sie sich am Verhältnis der Dichter zu Shakespeare nachweisen lassen. Freilich: so wie der Sturm und Drang auf Shakespeare beruhte, beruhte der Klassizismus keineswegs auf ihm. Vielmehr waren auf dem Weg zum neuen Stil die legitimen obersten Führer, wie sich gebührte, die Griechen. Doch Shakespeare war und blieb der große Dichter der modernen Welt, und abgesehen von seiner bewußt verehrten Gestalt ließ er sich schon als Atmosphäre und Element aller weiteren Bildung nicht ausscheiden, selbst wenn man gewollt hätte.

Schillers Weg aus dem Sturm und Drang zum Stildrama ist einfacher als der Goethes, weil er keine so allumspannende und vielfältige Natur war, seine Entwicklung sich also nicht auf vielen Linien zu vollziehen hatte, besonders aber, weil seine Wandlungen nicht vom inneren Wachstum, sondern von Entschluß und Wissen abhingen. Schillers Werke sind Willensakte, wenn die Goethes Früchte sind. Sie werden bestimmt, nicht wie die Goethes, durch die jeweiligen Reifezustände seines Gesamtlebens, sondern durch seine jeweilige Kenntnis des Ideals: seiner Freiheit und seiner Pflicht. Jedes Werk Goethes ist eine Frucht die, wenn auch aus demselben Boden und nach denselben Gesetzen des Wachstums entsprossen, doch immer neue Keime entwirkt und einen eigenen neuen Trieb in Goethes Entwicklung und der deutschen Literatur bedeutet. Alle Werke Schillers sind Taten des einen Schillerischen, sittlichen Willens, der von den Räubern bis zum Tell sich gleich bleibt. Nur die Distanz zwischen dem Ideal und dem Willen Schillers ändert sich. Die Ausdrucksmittel, d. h. die Ge-

bärde mit der Schiller dem Ideal sich nähert, modifizieren sich. Für Schiller ist daher der Klassizismus nicht, wie für Goethe, die Auswirkung eines neuen Triebs, die Eroberung neuen Gehalts, die Durchdringung neuer Seelenmassen, sondern eine neue Haltung, ein neues Maß, eine neue Distanz. Dies gibt uns, die wir nicht die Biographie der Individuen und ihre Chronologie schreiben, sondern die Geschichte der Tendenzen, das Recht die klassizistischen Zeugnisse seines Verhältnisses zu Shakespeare als Zeugnisse der einheitlichen Schillerischen Tendenz hier schon anzuschließen, obwohl sie chronologisch erst nach denen des Goethischen Klassizismus hervorgetreten, zum Teil erst unter Goethes Einfluß entstanden sind.

Zwei Zeugnisse sind vor allem wichtig für das durch den Klassizismus modifizierte Verhältnis Schillers zu Shakespeare: die Xenienreihe »Shakespeares Schatten«, weil sie den Grund zeigt zu dem neuen heroischen Stil, und die Macbeth-bearbeitung als dessen Folge. Schillers sittliches Pathos, nicht mehr jugendlich befangen in der Kritik der Realität durch das Ideal, das in den Räubern, in Kabale und Liebe, selbst im Fiesko, als Maß und Tafel über den Charakteren hing, diese zugleich überspannend und verzerrend durch die gewaltsame Beziehung auf das Ideal, hatte jetzt (gleichgültig durch welche Schicksale gereift) vom Don Carlos ab sich mit Selbstzucht weggekehrt »von dem ungeduldigen Schwärmergeist, der auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anwendet«, sich bestrebt »aus dem Bund des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen«. Er suchte jetzt das Ideal selbst zur Anschauung zu bringen, während er früher nur das Bewußtsein darauf hingewiesen hatte. Er suchte jetzt bereits in Menschen darzustellen was er früher durch das Schicksal gelehrt hatte. Darum werden von Don Carlos ab nicht mehr große Schurken und Frevler die Mittelpunkte seiner Stücke, sondern die idealisch edlen oder tragisch großen Helden und Heroinen. Nicht mehr Fiesko, Karl Moor, Franz Moor, Wurm fesseln das Interesse (denn Ferdinand und Luise interessierten ohnehin nicht), sondern Posa, Wallenstein, Tell. Nicht durch Negation wird das Ideal verherrlicht, nicht durch den äußeren oder inneren Untergang der Bösen, sondern durch Position, durch den äußeren oder inneren Sieg der Guten. Selbst Wallenstein und Maria Stuart sind nicht solche Kontraste

gegen das Ideal wie Fiesko und Karl. Sobald es aber galt das Ideal selber zur Anschauung zu bringen, bedurfte Schiller als Ausdrucksmittel des hohen Stils und als Träger, als Hyle seines Eidos, eines edleren Materials als die Wirklichkeit war, die er ruhig benutzen konnte, solange er sie nur kritisieren, d. h. vor dem Ideal vernichtigen wollte. Beides, Mittel und Material, fand er bei den Griechen und bei Shakespeare: den Vers und die erhabene Geschichte.

Solange es nur galt das Böse darzustellen, fand er die Vorbilder dafür allein im Shakespeare, nicht in den Griechen. Vorbilder des Schönen und Edlen fand er in den Griechen mindestens ebensogut. Sobald Schiller also den Entschluß ins Werk setzte, im Abglanz der Tragödien-schicksale und -helden das Ideal selbst zu zeigen, hörte Shakespeare auf sein einziges Muster zu sein, und das höchste Lob das Schiller z. B. dem Richard III. spendete ist ein Vergleich mit der antiken Tragödie. Doch Shakespeare, seit Lessing und Herder als Bruder der Griechen anerkannt, als Vertreter des hohen tragischen Stils und als Geschichtsdichter durch Stamm und Zeit ihm näher, hob sein Schifflein auf der Fahrt vom idealischen Realismus zum realisierten Idealismus (wobei Schiller freilich den Dichter der eine innere Wirklichkeit erschuf und nach außen realisierte für einen hielt der die äußere Wirklichkeit idealisierte). Zugleich war Shakespeare als Dichter der geschichtlich großen Helden und des »gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt«, dem nach einer erhöhten Wirklichkeit durstigen Sinn Schillers der Befreier von der bürgerlichen Misère, von dem gemeinen Realismus der Fähndriche und Husarenmajors, der das zeitgenössische Theater beherrschte. Also auch die scheinbar bloß ästhetische Wandlung vom Naturalismus zum Stil, vom bürgerlichen Schauspiel zum geschichtlichen Kothurn ist bei Schiller bestimmt durch eine neue Wendung seines Geistes nach dem sittlichen Ideal. Wenn er als Stilmittel den Blankvers gebraucht, als Stoffsphäre sich der Weltgeschichte bemeistert, so sind diese neuen Kunstäußerungen nur neue Würfe zum selben Ziel, welches nach wie vor ein sittliches bleibt. Bei Goethe ist die Wendung zum Klassizismus eine neue Form sein Erleben auszudrücken, bei Schiller ein neues Mittel seinen Willen zu erreichen .. bei Goethe ein Bildungsergebnis, bei Schiller eine Tat.

Wie wenig aber bei Schiller von einem neuen Erleben, einer Umwandlung seines Wesens die Rede ist, wie sehr es — bei größerer Selbstbeherrschung und Zucht — genau derselbe Schiller ist, der die Räuber und der den Tell schrieb, derselbe Schiller, der zur Wirklichkeit unter allen Umständen nein sagte und selbst die großartigste Wirklichkeit noch idealisieren, d. h. verflüchtigen mußte, das beweist eines seiner späteren Werke, seine Macbeth-bearbeitung. Tragische Großheit war ihm hier gegeben wie nicht leicht sonstwo, und selbst die Idee der sittlichen Vergeltung konnte er ohne allzugewaltsame Umdeutung hier verkörpert finden. Beides mag ihn veranlaßt haben gerade diese sprachlich schwerste Schöpfung Shakespeares zu übertragen. Doch die aus der Handlung herauszulesende Beziehung zur sittlichen Weltordnung genügte ihm noch nicht. Der Macbeth enthält Elemente der bloßen Natur, der schlechthin nicht sittlich zu deutenden Wirklichkeit, ja der gemeinen Wirklichkeit. Die Hexen und der Pförtner sind auch hier für Shakespeares Mittel um durch ihre andere Wirklichkeits-sorte Raum und Tiefe zu schaffen, abgesehen von dem eigentlich tragisch-dramatischen Schauer und den szenischen Sonderaufgaben die sie erfüllen. Den tragischen Sinn des Kontrasts zwischen zwei Wirklichkeiten, zwischen dem Geschwätz des Pförtners und dem Mord den er bewacht, fühlte Schiller nicht oder er mißbilligte ihn. Er wollte Kontrast nur zwischen Ideal und Wirklichkeit. So glaubte er zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, wenn er die bloße Natur, die Hexen, und die gemeine Wirklichkeit, den Pförtner, entzauberte und sterilisierte, indem er sie zu unmittelbaren Hinweisen auf die sittliche Weltordnung mißbrauchte, ihnen statt des giftigen oder üblen Odems den moralischen Spruchzettel weit aus dem Munde hängen ließ: beides in einer so außerordentlich aufdringlichen Form, wie es selbst in seinen eigenen Stücken nicht oft vorkommt oder wenigstens nicht so auffällt, weil darin überall die sittliche, im Macbeth Shakespeares überall leidenschaftliche Luft weht. Freilich: mit welcher Meisterschaft hat es Schiller fertig gebracht, durch kleine Drücker die gesamte Diktion des Stückes zu versittlichen. Es ist eine Mustersammlung geworden, um die wesentlichen Unterschiede zwischen Schillers und Shakespeares Sprache zu vergegenwärtigen. Nirgends ergeht sich Schillers Trieb, alles was bei Shakespeare Leidenschaft ist, als Moral

zu lesen, was Ausdruck von Wesen ist, zur Beziehung auf das Ideal umzumünzen, freier und wohlgefälliger:

»Brave Friend: Kriegsgefährte (innig)
Doubtful it stood: es wogte lange zweifelnd hin und her (ausladend statt lakonisch)
And fixed his head upon the battlements:
. . und des Verfluchten Haupt zum Siegeszeichen
Vor unser aller Augen aufgesteckt!
Began a fresh assault: den Zweifel des Gefechtes zu erneun.
Doubly redoubled strokes: versuchten sie das Glück in einem neuen Kampf.
Norvejans banner flout the sky and fan our people cold:
Vor wenig Tagen stolz noch ausgebreitet usw. usw.

Ein wahrer Abscheu gegen das Bezeichnende, sinnlich Malende, schroff Umrissene, greifbar Dichte, kurz gegen alle Formen leibhafter Wirklichkeit. Wo es angeht einen rollenden Atem, einen moralischen Blasebalg ausströmen zu lassen, ist es geschehen. Alles Gedrängte, Dumpfe, Herbe, Jähe, naturhaft Nackte ist hier edle, breit ausladende, schwungvolle Gebärde, Suada, Faltenwurf, schwellende Mannesbrust geworden. Alle diese Figuren fühlen sich beständig in freundlichem oder feindlichem Zusammenhang mit der sittlichen Weltordnung. Alle Gesten sind moralisch verdünnt, abgesehen davon daß dem Stück durch die Veredlung der Hexen und des Pförtners die räumliche Tiefe und das nächtige Grauen genommen ist. Es bleibt nichts als die Geschichte eines Verbrechens und seiner gerechten Vergeltung. Shakespeares Macbeth ist eine Mythe, ein naturgroßes Geschehen . . die Natur, die schottische Heide und die Blasen ihrer dunklen Luft sind hier so gut Schicksal und Verhängnis wie die Menschen. Das große atmosphärische Ganze ist geladen mit Notwendigkeiten, Schicksalen, Gewittern, Taten. Wir spüren den furchtbaren Zusammenhang des freien und verantwortlichen, des leidenschaftlichen, besessenen, durch sittliche wie durch natürliche Inhalte bedingten und bewegten Menschen mit dem Ganzen der Welt — die Einheit von Schicksal, Natur und Mensch. Was ist bei Schiller daraus geworden? Ein Exempel: so sehr bedeutet in der Dichtung Ausdruck alles, Idee nichts, wenn sie nicht Ausdruck geworden ist. Bei Schiller ist die Natur ausgeschieden, das Schicksal ist nicht

ein Geschehen, sondern ein Vollzug, die Menschen schreiten mit der überall nachklirrenden Kette woran die Nemesis sie gebunden hält zu ihren Taten und in ihren Tod, und der Dichter selbst steht lehrhaft hinter ihnen und zerreißt die drückende, tragische Luft mit der Shakespeare alle Figuren umgibt, aus der er sie herausformt, mit seiner hellen und heiligen, salbungsvollen und sittlichen, aber allzusehr uns vertrauten Stimme. Hier wollen wir sie nicht hören, und wenn sein mächtiger Hauch uns in seinen eigenen Stücken mitreißt, weil wir alles Leben seiner Stücke erst durch ihn fühlen: hier zerstört sie nur eine höhere Illusion, bricht als dünneres, matteres und nicht gut abgestimmtes Organ in die Fülle der Gesichte, in die Donner des Weltgeistes ein.

Schillers Stilismus hat ihn zweifellos der Wirklichkeit noch mehr entfremdet, seit er versuchte, aus der gehobenen Wirklichkeit das Ideal zu zeugen statt aus dem Gegensatz gegen die gegebene. Jener Gegensatz zwang ihn doch wenigstens, sie fest anzuschauen. Nun behielt er nichts übrig von der Welt als seine eigene innere Wucht, seine Flugkraft und die Flugbahn vor sich zu den Sternen.

# VI: KLASSIK UND ROMANTIK

FÜR Goethe bedeutet die Entwicklung zum Klassizismus nur eine neue Methode die Wirklichkeit zu packen und zu fugen. Er ging aus ihr hervor als der Herr der Erde, deren Kind er war, ein freier und frommer Anbeter des gestaltenreichen Lebens. Warum für beide Dichter dasselbe Stilprinzip ganz verschiedene Bedeutung haben mußte, wird deutlich durch Erforschung des Wegs, der Notwendigkeit und Gründe die beide dazu brachten.

Goethes sittliche Voraussetzung um aus dem Sturm und Drang zu einer festen Lebenshaltung zu kommen, aus dem schrankenlosen Individualismus zu einer inneren Gesetzlichkeit, lag in seinem Verantwortungsgefühl: dem Gefühl daß er das was ihm gegeben sei zu gestalten und zu verwalten habe, wie er es in seiner »Zueignung« ausgedrückt hat. Seine poetische Voraussetzung zum neuen Stil war sein eingeborener Bildnertrieb: das Bedürfnis die äußere und innere Welt in Gebild zu verwandeln. Dieser Trieb liegt bereits seinem Götz zu Grunde, seinem breit angelegten Weltgemälde, und ebenso dem Werther, seiner »Beichte« und Erlösung von innerem Leid dadurch daß er es zum Bilde machte. Seinem damaligen Lebenszustand gemäß sah er das Bildmachen wesentlich in einer Expansion seiner Gesichte und Triebe, einem Aufrollen der Lebensbreite die ihn bezauberte oder der Gefühle die ihn bedrängten, und so sah er auch Shakespeare als den großen Entfesseler. Jemehr sein Leben sich nun nach Gestaltung sehnte, ja nach Bindung, je mehr er an der unbändigen Fülle litt, desto mehr suchte er die Erlösung im Maß und die oberste Pflicht des Lebens wie der Kunst in der Konzentration. Lida und Italien hatten ihm dies Bedürfnis zu stillen. Zusammenziehung seiner überströmenden Kräfte, Abrundung seiner quellenden Stoffe: das ist der Weg vom Götz zum Egmont und vom Werther zum Tasso. Alles was ihn konzentrieren half ward ihm jetzt wertvoll, Komposition, Plastik und besonders der Vers.

Als zum wichtigsten Konzentrationsmittel im Drama fühlte er sich zum Vers gedrängt: denn dieser Prozeß der Konzentration ging nicht so sehr in seinem Bewußtsein vor sich als in seinem Instinkt, und zum Vers kam er nicht durch einen freien Entschluß seiner Willkür, son-

dern durch einen inneren Zwang seines rhythmischer gespannten Wesens. Lessings Nathan und Schillers Carlos sind in Prosa konzipiert und in Verse umgegossen. Egmont drängt von selber zum Vers. Am Schluß sprengt bereits Goethes innerer Rhythmus die Scheinprosa und wird Vers.. Egmont ist großenteils ein in Prosa geschriebenes Versdrama, das gleiche gilt von den ersten Fassungen des Tasso und der Iphigenie. Umgekehrt wie Nathan sind sie nicht in Verse abgeteilte Prosa, sondern in Prosa versteckte oder wenigstens zum Blankvers tendierende Rhythmen. Goethes Vers kam aus seiner eigensten Seelennot, und Shakespeare hat auf ihn weit weniger Einfluß, gar keinen Einfluß gehabt, wie auf Schillers und Lessings Entschluß in Versen zu schreiben. Am Tasso ist nichts Shakespearisch als was daran gesteigerter Werther ist: das Wertherische Erlebnis, in dem Hamlets Leiden steckt. Das gleiche gilt von Orest in der Iphigenie. Aus diesen beiden Werken sind die spezifisch Shakespearischen Elemente so gut wie ausgeschlossen unter dem Einfluß der leidenschaftlichen Konzentration des eigenen Ich und dem der klassischen Plastik.

Es galt nicht mehr Weltmassen hinzustellen, sondern das einfache Erleben, die reine Gesinnung auf die reinste einfachste Weise zum Bilde zu runden. Einfachheit, Keuschheit, »reine Menschlichkeit«, gelöst von allem wirren Weltgeschehen, herausgehoben aus dem Chaos der Atmosphäre, in einen blauen, klaren Tag und in einen umrissenen Raum gestellt: das war die Aufgabe die ihm jetzt oblag. Nun beginnt Goethen jede Erinnerung an die gewaltsamen Ausbrüche und Fieber verhaßt zu werden die er durchzumachen hatte. Bändigung auch der heftigsten Bewegung, Schönheit auch des Drohenden und Furchtbaren, Maß auch des Reichen und Tiefen ist jetzt sein strenges Streben. Darum scheidet er aus der dramatischen Darstellung der Menschlichkeiten mit Instinkt und Bewußtsein alle nicht zu ihrer knappen Verdeutlichung, zu ihrer reinen und reinigenden Anschauung gehörenden Elemente aus. Die Szene wird auf den engsten Raum gebracht, nur so viel, um das edle Schreiten und Bewegen zu ermöglichen, um der Stimme Dämpfung und Schallraum zugleich zu geben.. die Landschaft als solche, die Natur als selbständige Gewalt hat hier keine Stätte mehr. Der heilige Tempelhain, ein Gartengang genügt um diesen Menschen Hintergrund zu geben und der still und einfach gewor-

denen Seele Weite und Weihe. Nichts Ungebildetes, Jähes, Düsteres und Erregt-Unbändiges darf mehr die gemessenen Zwiegespräche und Selbstgespräche verwirren: die Leidenschaft, der Wahnsinn selbst darf den heiligen Bereich, den der geläuterte Wille des Dichters gezogen, nicht mehr sprengen. Verbannt ist darum aus dem heiligen Bereich auch die unberechenbare Schöpferlust und Schöpferwut womit Shakespeare immer neue Massen aus dem Chaos herauswirft, keine Grenzen anerkennend als die seine Geburten sich selber gegeneinander schaffen, alle Wuchten der Natur, der Geschichte mit heraufhebend als dumpfere Atmosphäre die seine Gestalten umlagern, woraus sie stammen, woraus sie sich nähren. Die Natur als Chaos, Element, Atmosphäre, wie sie noch im Götz waltet, Zeit und Raum kühn aufhebend oder mischend, die Shakespearische Natur, ist in Tasso und Iphigenie verschwunden — die Kultur, ja die Gesittung, der Hof hat sich den Raum geschaffen: Hain und Garten. Auch der Mensch hat sein naturhaft Strotzendes, sein geschichtshaft willkürliches Unmaß verloren: alles bloß Individuelle, alle Eigenheiten die dem Menschen als Sonder-Ich anhaften und die Shakespeare mitgibt. Nur was dem Menschen als Typus, als Repräsentanten zukommt bleibt übrig, nur zu Bildung, Humanität und Zucht hat er Freiheit und Leben.

In Iphigenie und Tasso sehen wir das Ergebnis des Prozesses den Egmont noch im Werden zeigt. Er ist die Mitte des Wegs zwischen Goetz und Iphigenie, und wir betrachten ihn deshalb nach den beiden Extremen, weil er keine Züge hat die nicht kräftiger und deutlicher im Goetz oder in der Iphigenie sichtbar wären. Erst von der Iphigenie aus wird uns klar welche Richtung im Egmont eingeschlagen ist, was er in Goethes Entwicklung von dem Shakespearebild seiner Jugend weg bedeutet: die Zusammenziehung der Geschichtsmassen zu bloß seelisch-menschlichen Konflikten, die Verdichtung der Begebenheiten zu einer einheitlichen Handlung, die Komposition, die Beschränkung auf das sachlich Notwendige ohne blühendes Beiwerk, Ausscheidung der Natur als Element, Tendenz zum Vers, Entchaotisierung. Gerade die Volksszenen im Egmont entfernen sich, verglichen mit denen im Goetz, von Shakespeares Vorbild. Bei Shakespeare ist immer das Volk als Masse, als Element, als Sturm, als Fels behandelt — der einzelne Bürger ist immer Exponent der Masse, ist Stimme. Er hat für sich nichts

zu bedeuten, selbst wo er individuelle Züge trägt. Das Individuum (denn freilich gibt Shakespeare überall Individuum) das Shakespeare in solchen Fällen auf die Bühne stellt, ist eben nicht der einzelne Sprecher, sondern der Pöbel, das Volk. Dies ist als solches durchaus individuell behandelt, so gut wie irgend eine Sondergestalt. Bei Goethe sind die einzelnen Bürger selbständig behandelt, sie wirken nicht als Masse: sie repräsentieren, jeder für sich, eine bestimmte Sorte Mensch die massenweise vorkommt, jeder Einzelne repräsentiert einen Typus des Bürgertums, aber alle zusammen sind nicht Masse, individuell bewegte Masse, wie bei Shakespeare: es sind typisierte Einzelne, die addiert kein Ganzes geben, und bekanntlich ist ein Ganzes etwas anderes als die Summe seiner Teile. Goethe sucht das Allgemeine dadurch zu erreichen daß er das Einzelne typisiert, als Repräsentanten hinstellt, während Shakespeare das Allgemeine gibt durch Abkürzung, durch individuelle Verdichtung sei es von Menschen sei es von Massen. Das Medium durch das Goethe sowohl das Allgemeine wie das Besondere darstellen kann, ist immer der einzelne Mensch. Je nach der Wahl der Züge die er unterstreicht bekommen seine Menschen repräsentative oder isolierte Bedeutung — das ist ja gerade sein bildnerisches Verfahren: Licht und Schatten zu verteilen, zu komponieren, zu ordnen. Shakespeare kann als Schöpfer gar nicht anders als allem was er schafft besonderes Leben mitgeben — und eben dadurch, durch die Besonderheiten selbst, durch die verschiedenen Grade von Dichte und Wirklichkeit entsteht bei ihm Komposition, Distanz, Perspektive. Im Götz hatte Goethe durch den Mangel an Konzentration, durch das »Hinwerfen« in den Volksszenen sich noch näher an Shakespeare gehalten .. jemehr er bewußt formte, desto deutlicher wurde der Unterschied.

Aber deshalb ist Egmont ein Geschichtsdrama ohne Geschichtsluft geworden. Während bei Shakespeare auch die Natur, das Schicksal, der »Wirbelwind des Geschehens«, das Volk, kurz alles was Weltgeschichte zu etwas anderem macht als zur Geschichte von Einzelmenschen, ebenso seine individuelle Atmosphäre hat wie die Persönlichkeiten, sieht Goethe nur Einzelmenschen, Einzelschicksale, und so menschlich tief und dichterisch rein er diese herausformt: es kommt dadurch etwas Schiefes in den Egmont daß er Geschichte repräsen-

tieren soll, ohne Geschichte zu sein. Das Schicksal Egmonts sind denn doch nicht Niederland und Spanien, sondern zwei Personen: Alba und Clärchen. Bei Shakespeare geht Coriolanus zu Grunde am Volk, Cäsar an der Republik, Antonius und Kleopatra in und mit dem Weltreich, und wie sehr immer Persönlichkeiten die Vollzieher und Träger der geschichtlichen Schicksale sind: sie sind, selbst individuell, getränkt mit der ganzen individuellen Macht der Weltverhängnisse. Alba ist ein furchtbarer Mensch, unter anderm auch Spanier und Despotenfeldherr. Brutus und Cassius sind eben dadurch Individuen daß sie Römer und Republikaner sind. Die Geschichte ist bei Goethe Zufall, bei Shakespeare Notwendigkeit.

Darum hat die eine Tendenz Goethes: die äußere Weltbreite in symbolische Bilder zu formen, die ihn zur Historie Götz, dann zum historischen Drama Egmont führte, verführte, ihre Erfüllung nicht in geschichtlichen Symbolen finden können, sondern erst im großen Bildungsroman, im Wilhelm Meister. Dieser Roman ist, als Richtung Goethes, nicht als Gattung betrachtet, die Fortsetzung der Linie Götz-Egmont und auch das Höchst-erreichte dieser Linie. Seine andere Tendenz: die innere Welt symbolisch zu gestalten, die Leiden sich loszumachen dadurch daß er sie in Bilder verwandelt beichtet, geht von Werther über Iphigenie zu Tasso. Faust ist die Synthese beider Tendenzen. So logisch reinlich wie es hier gesagt ist vollziehen sich freilich solche Vorgänge nicht. In jedem Werk wirkt das ganze Leben seines Verfassers mit, wir aber müssen ordnen nach dem worauf das Hauptgewicht liegt. Im Wilhelm Meister ist endlich erreicht was im Götz versucht ist mit Shakespearischen Mitteln, im Egmont mit Goethischen Mitteln an einem Shakespearischen Stoff: den einzelnen Menschen ganz individuell und ganz repräsentativ darzustellen, bezogen auf die mannigfaltigen Zustände der breiten Welt, die selbst wieder durch typische und zugleich individuelle Vertreter verkörpert werden. Der Gegenstand dieser großen, durchaus epischen und durchaus Goethischen Konzeption (was weder Götz noch Egmont waren): die Bildung des empfänglichen Menschen durch die breite Welt, entsprang nicht nur aus, sondern fiel zusammen mit dem Goethischen Streben und Erleben: Bildung. Er konnte ihn also in der Richtung ausgestalten in der er erlebte, was weder bei Götz noch bei Egmont

der Fall war — denn Geschichte als solche erlebte Goethe nicht. Die Breite der Welt war aber hier nicht vertreten durch Geschichte, sondern durch eine Gegenwart mit der Goethe sich selber auseinandergesetzt oder auseinanderzusetzen hatte: die Gesellschaft seiner Zeit in ihren verschiedenen Ständen und Richtungen. Und all diese Richtungen waren für ihn zugleich Gegenstände des Erlebens und Mittel der Bildung. Wilhelm Meister ist dadurch vor allen Bildungsromanen ausgezeichnet daß Darstellungsinhalt und Darstellungsmittel zusammenfallen wie in der Seele des Verfassers Erlebensinhalte und Erlebensmittel. Nichts in diesem Roman ist bloßes Gemälde: es fördert zugleich die Handlung, und nichts bloßes Mittel: es hat zugleich seinen symbolischen Bildwert. Daher auch die unvergleichliche Komposition der Lehrjahre. Nichts braucht künstlich und willkürlich zurecht gerückt zu werden: alles gliedert sich durch den Inhalt selbst, die Gliederung ist der Inhalt selbst, weil das Erlebnis des Dichters zugleich ein Aufnehmen der äußeren Eindrücke und ihre Form der Wiedergabe ist. Sehen und Darstellen fallen hier zusammen und weder eine gewaltsame Distanz vom Gegenstand, noch ein gewaltsames Eintauchen in den Gegenstand ist nötig. Distanz und Nähe war durch den Lebensstandpunkt Goethes gegeben: er hatte die vollkommene Übersicht über die Elemente der eigenen Bildung und die Herrschaft über die Stilmittel jetzt erreicht. Wilhelm Meister ist ein Werk wie Dichtung und Wahrheit, nur daß Goethe jetzt noch seinem Bildungsprozeß zu nahe stand, daß ihm dieser noch zu rohstofflich war, um ihn als solchen biographisch zu geben. Deshalb bediente er sich der dichterischen von der Romangattung gebotenen Symbolik. Dem Greis war später die eigene Jugend bereits selbst Symbol geworden. Aber beide Werke haben, wenn man sie nicht als Stoff, sondern als Gehalt nimmt, denselben Gegenstand.

Bei der Versinnbildlichung seines eigenen Bildungsganges, wobei Inhalt und Mittel aus Goethes Erlebnis stammte, konnte ihm Shakespeare als Vorbild und Anreger nichts helfen, selbst wenn seine Aufgabe dramatisch statt episch gewesen wäre, statt der Bildung seines Helden sein Handeln zum Gegenstand gehabt hätte. Doch warum spielt gerade in Wilhelm Meister das Theater und Shakespeare eine so große Rolle? Nun: als Gegenstand von Goethes Erlebnis, als ein

Mittel in Goethes Bildungsgang. Mit anderen Worten: im Wilhelm Meister hat Goethe Shakespeare und Shakespeares Wirkung zum Bilde gemacht, das Shakespeare-fieber gebeichtet, wie im Werther sein Lotte-fieber — nicht es lyrisch-impressionistisch ausgedrückt, wie in seiner Shakespeare-rede in Frankfurt, sondern geformt, in seinen symbolischen Zügen hingestellt. So wie Shakespeare im Meister behandelt ist, konnte er erst zum Bilde werden, wenn der Sturm und Drang überwunden, Shakespeare als Überwältiger und Verführer für Goethe nicht mehr furchtbar war. Es ist ein Denkmal Shakespeares als eines Gottes dem Goethe geopfert, zugleich ein Denkmal der wiedererrungenen Freiheit. Zu den Lebensverhältnissen und Zuständen der Weltbreite mit denen Goethe in Berührung gekommen war, die seinen Bildungsgang beeinflußt hatten und denen in der symbolischen Geschichte dieses Bildungsganges ein Denkmal gesetzt wurde, gehörte neben dem Bürgertum, dem Adel, den Frauen, dem Theater, der Mystik, der Abenteuer-romantik auch Shakespeare. Der war für Goethe stets mehr gewesen als ein einzelner großer Autor: er war eine ganze Bildungswelt, »ein unübersehbares Meer, in welchem er sich völlig vergaß und verlor«, seine Werke waren keine Stücke, sondern »die ungeheuren Bücher des Schicksals selbst, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens weht«. Shakespeare war für Goethe nicht bloß ein Meister, sondern ein Lebenszustand gewesen, und nicht als einem Meister, einem großen Dichter, sondern als einem Lebenszustand den er hinter sich hatte setzte er ihm in den Lehrjahren ein Denkmal. Das ist der Sinn jener berühmten Stelle in der Wilhelm dem Jarno von dem Eindruck spricht den Shakespeares Werke auf ihn gemacht. Sie hat den doppelten Zweck: in Goethes Entwicklung abzuschließen mit der Allgewalt des Briten, und im Roman ein wichtiges Symptom und Element der deutschen Bildung darzustellen, am Bildungsgang seines allempfänglichen Helden.

Unter diesem doppelten Gesichtspunkt: als biographische Beichte und als romangemäße Darstellung eines Bildungserlebnisses, haben wir auch die Hamlet-analyse zu würdigen. Sie ist keineswegs unmotiviert oder auch nur künstlich in den Roman hineingezogen. In dem Kreis der darzustellenden Bildungselemente und Bildungserlebnisse durfte das Theater nicht fehlen, nehme man nun die Lehrjahre

als Bekenntnis oder als Zeitbild oder auch nur als Roman. Denn das Theater war wie kein anderes Milieu geschaffen, den Helden in abenteuerlicher, begebnisreicher Freiheit und zugleich mit einer Gesamtschicht verbunden zu zeigen. Es vereinigte zwei Erfordernisse die der Roman erfüllen sollte: Romantik der Begebenheiten und Realität der Zustände. Erlebt hatte Goethe das Theater unter der Form Shakespeares, und von Shakespeares Werken wiederum war keines ihm so fruchtbar und furchtbar geworden wie der Hamlet. Und wie Hamlet das problematischste, also beziehungsreichste Stück Shakespeares war, war es auch das populärste, der allgemeinen Vorstellung gegenwärtigste, war es am meisten Mythus, und deswegen am meisten geeignet in einer Dichtung behandelt zu werden, in welcher nur Tatsachen, nicht abermals Dichtungen symbolische Wucht haben konnten. Dichtung über Dichtung konnte nicht Goethes Absicht sein, und Hamlet wirkte kaum mehr als Dichtung: er war selbst wieder ein Urstoff. So war er in jeder Hinsicht das geeignetste Symbol, wenn es sich darum handelte, nicht nur der Wirkung Shakespeares, sondern auch seinem Werk ein Denkmal zu setzen.

Man darf deshalb die Reden über den Hamlet nicht außerhalb des Romans betrachten als eine selbständige »Erklärung« des Hamlet: sie gehören zur Komposition, zur Handlung und sind durchaus abgestimmt und bezogen auf ihre Umgebung, — ja es ist fraglich ob sie Goethes absolute Meinung über den Hamlet darstellen. Hamlet und die übrigen Figuren des Stücks sind gewissermaßen abwesende Mithandelnde des Romans, eine zweite Schicht von Charakteren zu denen die Hauptpersonen in Bezug treten. Sie sind ähnlich benutzt, d. h. zu einer ähnlichen Wirkung wie sie Shakespeare durch sein Schauspiel im Schauspiel erzielt: Vertiefung des Raums und der Perspektive. Sie werden also nicht besprochen in ihrem Verhältnis zum Dichter, wie man bisher in Deutschland dichterische Gestalten immer betrachtet hatte, als Mache oder als Schöpfung, sondern ganz als selbständig lebendige, vom Schöpfer losgelöste Charaktere, und ihre Handlungen und Schicksale werden erklärt und motiviert wie tatsächliche Vorfälle.

Dies ist das prinzipiell Neue in der Hamlet-erklärung Goethes: das erstemal wird ein Werk Shakespeares als absolute, in sich ruhende

Schöpfung, als Wirklichkeit betrachtet, seine Gestalten als wirkliche Menschen ohne Rücksicht auf das Dichtungsprinzip welches sie vertreten, geschweige auf Regeln welche durch diese Dichtungen geschaffen, gesprengt oder verletzt werden. Auch Herder und dem jungen Goethe war es, wenn sie über Shakespeares Gestalten sprachen, nur um den Schöpfer dieser Gestalten zu tun, d. h. um die Weltgewalt welche auf diese Weise schuf und solche Gestalten schuf. Die Art wie Shakespeares Welt entstand wurde untersucht, diese Welt selber als Substrat einer Kraft behandelt, als Anlaß um dahinter zu kommen wer sie gemacht und wie sie gemacht worden, wozu, womit und mit welchem Recht. Und hatte man auch theoretisch anerkannt daß Shakespeares Werke eine Welt für sich, eine Natur in der Natur, nicht bloß eine Nachahmung der Natur seien, daß er, wie Schiller es ausdrückte, ein Gott sei der sich hinter seiner Schöpfung verbirgt: die Konsequenz hatte daraus keiner gezogen, keiner auf die Erklärung oder Darstellung die Methode angewandt die man auf die unmittelbaren Schöpfungen der Natur oder Geschichte anwendet. Vielmehr hatten sich alle doch gefragt: wie kommt man dazu Natur und Geschichte so nachzuahmen oder zu erreichen? Goethe zog diese Konsequenz, — vielleicht gar nicht bewußt aus der Erkenntnis dessen was über Herder hinaus noch zu tun übrig blieb, vielmehr zunächst wahrscheinlich geleitet vom vorliegenden Bedürfnis im Roman, in welchem eine ästhetische Erörterung oder gar eine literar-historische keinen Sinn hatte sondern nur menschlich-seelische Lebensdinge.. da es nicht galt dichterische Prinzipien zu erforschen, sondern durch eine höhere und geformtere Wirklichkeit, also etwa durch eine Wirklichkeit wie Shakespeare sie bot, seine eigenen Figuren glatter herauszuarbeiten. Doch gerade dadurch ist Goethe zu demjenigen neuen Prinzip der Deutung eines Werkes gekommen welches dem Shakespeare vielleicht am ehesten gerecht wird und in der Ästhetik der Dichtkunst Epoche gemacht hat: dem Prinzip, Dichtwerke und Dichterfiguren absolut in sich zu betrachten, anstatt ihre Bezüge nach außen und innen, und sei es zum Dichter selbst, aufzusuchen. Shakespeares Gestalten werden von Goethe zum ersten Male so behandelt wie man die Gestalten Homers oder der Bibel behandelte: als Mythus. Daß Shakespeares Werk Mythus sei wußte man bereits seit Herder. Jetzt

benutzte man es so: als den realen, gehobenen Hintergrund und das gesteigerte Urbild gegenwärtigen Geschehens.

Durch Goethe ward Hamlet als eine mythische Figur, d. h. als eine wirkliche, aber nicht gewesene, in die deutsche Bildung eingeführt. Goethes sachliche Auffassung des Hamlet ist daneben nicht so wichtig, nur kann man sagen daß Goethe, indem er sie abstimmte auf das Milieu des Romans und auf die Fassungskraft ihres Erklärers Wilhelm, die Hamlet-gestalt aus dem Renaissancemäßigen ins Humane übersetzt, ja abgeschwächt hat. Auch ist der innere Dämon Hamlets gedeutet worden als eine äußere Pflicht, die Leidenschaft als Bestreben. Doch wie gesagt, auch der Charakter des Hamlet durfte nicht herausfallen aus dem Wirklichkeits-niveau das alle Figuren dieses Romans haben. Da es sich nicht um eine absolute Erkenntnis des Stücks, sondern um eine Roman-absicht handelte, ging es nicht an die ganze grauenvolle Tiefe, die übermenschliche Wirklichkeit des Werks heraufzuheben — gezeigt ward nur soviel als an der Bildung Wilhelm Meisters teilhat. So ist auch Ophelia nach Gretchen stilisiert und atmet in der sinnlich süßen und empfindsam weichen Luft worin Goethes eigene schöne Sünderinnen und Dulderinnen sich bewegen. Die unbarmherzige Gewalt Shakespeares, die mitleidslose Wucht mit der Shakespeare das Ganze seiner Geschöpfe auswirkt, die ja eben nur die Geburten seiner eigenen maßlosen und unergründlich erschütterten Seele sind, hat Goethe nicht sehen oder, wenn er sie sah, nicht zeigen wollen. Eine Tragödie zu schreiben hätte ihn getötet nach seinem eigenen Geständnis, und nicht viel weniger hieß es, eine Tragödie Shakespeares in ihrer vollen Tiefe und Spannung nachzuleben.

Goethes Hamlet-erklärung hatte eine doppelte Bedeutung, erstens für die Ästhetik: durch Würdigung eines Dichtwerks als Gebildes, als selbstgenugsamen Lebenskörpers, zweitens für die Historie: als Zeichen daß der Kampf um Recht oder Unrecht von Shakespeares Werk zu Ende sei. Denn sobald dies Werk einfach als Mythus akzeptiert und behandelt wurde, war sein endgültiger Eintritt in die deutsche Bildung als Gehalt selbst besiegelt. Der Streit um Shakespeare als Formproblem, der mit Gottsched begann, mit Lessing zugunsten Shakespeares entschieden ward, durch Herder zur unbedingten Herrschaft der Shakespeare-form geführt und den Gehalt in die De-

batte gestellt und als Ganzes fruchtbar gemacht hatte, war durch die Hinnahme seines Werkes als Mythus endgültig erledigt, d. h. sinnlos geworden. Er hatte aufgehört Problem zu sein. Es ist hier der Ort, ganz kurz die Etappen dieses Streites, des Streits um die Regeln, noch einmal schematisch zusammenzufassen.

Erstes Stadium: Gegner: Shakespeare wird als regellos schlechthin abgelehnt (Gottsched). Zweites Stadium: Entschuldiger: Shakespeare wird wegen gewisser außerhalb der Regeln liegender Vorzüge, die den Gehalt betreffen, entschuldigt (Elias Schlegel) oder gelobt (Bodmer). Drittes Stadium: Verteidiger: Shakespeare wird gepriesen als Vertreter der richtig begriffenen Regeln (Lessing). Viertes Stadium: Panegyriker: Shakespeare als Schöpfer eigener Welt mit eigenen Regeln (Herder). Fünftes Stadium: Schwärmer: Shakespeare gepriesen wegen seiner Regellosigkeit (Stürmer und Dränger).

Im Sturm und Drang geht dann mit dem Hereinbrechen der neuen durch Shakespeares Gehalt entfesselten Lebenskräfte das alte Problem Regeln contra Genie, Vernunft contra Natur, unter. Der Rationalismus der Dichtung ist keine Macht mehr, und das neue Problem das nach dem Verlaufen der Flut sich erhebt kleidet sich zwar zum Teil noch immer in den ewigen Streit um Form und Gehalt, aber dieser Kampf bedeutet nicht mehr die Auseinandersetzung zwischen Rationalismus und Vitalität (um in diesen beiden unzulänglichen Schlagworten die ganze Fülle der vernunftmäßigen und der triebhaften Lebensrichtungen zusammenzufassen und uns umständliche Umschreibungen zu ersparen), sondern die Auseinandersetzung zweier entgegengesetzter Vitalitäten. Daß es sich bei der Dichtung um Darstellung des Lebens handelt, um den Ausdruck der Lebenskräfte, wurde seit Herder nicht mehr ernstlich in Frage gestellt, wenigstens bei den Geistern nicht von denen die deutsche Bildung fortan bestimmt wurde. All die Zwiste die sich erhoben hatten aus dem rationalistischen Zweckwesen waren erledigt, und erst in einer Zeit der künstlerischen Barbarei und der seelischen Entkräftung, wie der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, konnten sie sich wieder breit machen. Einiges aus der Terminologie dieser Zeit wurde noch über den Sturm und Drang hinaus gerettet: »Form, Inhalt, Genie, Muster« usw. Von den Regeln war freilich kaum die Rede mehr, und wo die-

selben Worte gebraucht wurden, hatten sie einen andern Sinn. Im Sturm und Drang selbst hatten die entfesselten Lebenskräfte, die wiedergewonnenen Lebensinhalte neben und ineinander sich ausgetobt und alle Dämme der bisherigen Ordnung eingerissen. Erst in der nun folgenden Epoche, der klassischen Zeit der großen Leistungen und der großen Menschen, konsolidierte sich das zurückeroberte Leben zu einer neuen Ordnung. Damit taten sich erst innerhalb des neuen Lebens neue Gegensätze auf, neue Fragen und neue Aufgaben. Die sämtlichen Lebenskräfte die vor und während der Sturm- und Drangkrise eingespannt waren zum gemeinsamen Kampf gegen den gemeinsamen Feind, den Rationalismus, wurden nach dem Siege erst ihrer eigenen Verschiedenheiten und Gegensätze inne und wandten sich nach kurzem Zusammenwirken widereinander: Klassik und Romantik.

Der wesentliche Unterschied dieses neuen Kampfes von dem zwischen Rationalismus und Vitalität ist der: daß Klassik und Romantik aus einer gemeinsamen Wurzel stammten — eben aus dem neuen durch den Sieg über den Rationalismus erfochtenen Lebensinhalt. Sie waren im Tiefsten miteinander verwandt. während Rationalismus und Vitalität im Wesen selbst entgegengesetzt waren .. darum konnte auch jener erste Krieg nur mit der Vernichtung des Gegners enden: dieser zweite zog die Gegner notgedrungen in einen Ausgleich und Austausch ihrer verwandten Kräfte hinein. Es war ein Ringen ebenbürtiger und gleichberechtigter Gegner, nicht was die Individuen betrifft — die Romantik hatte keinen Goethe — sondern was die Tendenzen betrifft. Fochten doch übrigens beide Tendenzen manchmal innerhalb desselben Individuums! Auch Goethe hatte Romantik in sich. Und während der Rationalismus in der Dichtung keine fruchtbare Spur hinterlassen hat, und das was wir dem Krieg zwischen Vitalität und Rationalismus zu danken haben, eben nur dem Sieg der Vitalität zu danken ist, so ist bei dem Ringen zwischen Klassik und Romantik das Ringen selbst fruchtbar geworden. Von einem eigentlichen Sieg kann keine Rede sein, wenngleich der sichtbare Erfolg durch die Überlegenheit der produktiven Menschen unbedingt den Klassikern zufiel. Aber als Richtung, als Tendenz — und nur darum kümmern wir uns hier — ist die Romantik nicht unterlegen, vielmehr hat sie in Goethe und Schiller selbst Macht gewonnen ohne deren Wissen. Als

Tendenz ist sie noch heute wirksam und universell in ihren Folgen. Ihrer Tendenz danken wir eine weltgültige Literatur.

Vielleicht ist es überhaupt falsch, das Ringen zwischen beiden Lebenskräften unter der Form eines Kriegs zu sehen, wie man den Kampf Lessings gegen Gottsched und die Franzosen als solchen ansehen darf. Vielleicht ist es mehr dem Ringen zweier Liebenden zu vergleichen, aus dem die neue Geburt hervorgehen soll: ein gegenseitiges Überwältigen und Hinnehmen. Vielleicht ist der Kampf zwischen Klassik und Romantik selbst nur innerhalb unserer Literatur eine historisch und literarisch bedingte Form jenes uralten Weltkampfes zwischen männlichem und weiblichem Lebensprinzip, zeugendem und gebärendem, plastischem und musikalischem, Tag und Nacht, Traum und Rausch, Gestalt und Bewegung, Zentripetalität und Zentrifugalität, Apollo und Dionysos, oder wie die Scheidungen je nach dem Standpunkte der Betrachter heißen. Es handelt sich hier nicht nur um zwei Parteien, sondern um zwei Triebe des Menschen, die sich aus ihrer gesamtmenschlichen Wurzel sondern zu zwei literarhistorischen Richtungen, vertreten und modifiziert durch Individuen. Diese unsterbliche Zweiheit kam als sichtbarer Gegensatz im Kampf zwischen Klassik und Romantik zu bewußtem Ausdruck erst in der deutschen Literatur. Hier ist er denkwürdige Geistesgeschichte geworden, deren besondere Symptome und Bedingungen ihn unterscheiden von allen früheren Erscheinungen dieser Zweiheit. [Es gibt Zeitalter in denen beide menschliche Grundtriebe nicht auseinanderfallen, sondern synthetisch in einem Volk oder Menschen zusammenwirken. Wo dies geschieht, entsteht das Höchste: die griechische Tragödie oder Shakespeare und Dante. Es gibt Zeitalter und Zonen wo nur der weibliche Grundtrieb produktiv wird (darauf kommt es an): orientalische und indische Poesie . . ferner solche wo nur der männliche sich verkörpert: Rom . . solche wo beide schlafen: die Zeitalter des Rationalismus. Die Deutschen haben in ihrem klassischen Zeitalter das erstemal beide als getrennte Produktionstriebe neben- oder gegeneinander wirkend.] Allerdings hat in der eigentlichen Dichtung das klassisch-plastische Prinzip seinen endgültigen Ausdruck nur in dem einen Goethe gefunden. Die Romantik hat sich in der Dichtung nicht bis zu eigenen Formen verdichten können, ist Tendenz geblieben. Eine

schöpferische Erfüllung des romantischen Triebs, der romantischen Sehnsucht ist vielleicht die deutsche Musik, vielleicht auch Jean Paul.

Keinesfalls darf man die Romantik bloß als eine Reaktionsbewegung gegen die Aufklärung betrachten oder als einen Widerspruch gegen klassizistische Tendenzen — ein Verfahren das überhaupt gegenüber wirklichen Lebensbewegungen immer versagt. Solche können sich wohl als Opposition, Negation, Reaktion äußern, aber nie entspringen sie daraus, und negativ sind sie nur in dem Sinn in dem jede Position zugleich Negation ist. Auch die Romantik entspringt einem durchaus positiven Lebensgefühl, wie der Sturm und Drang selbst . . sie ist in ein paar genialen Menschen als primäres Erlebnis entsprungen. Nicht die Substanz, sondern gewisse Äußerungsformen der Romantik die man für ihr Wesen genommen hat (wie man überhaupt gern Beziehungen und Tendenzen verwechselt) werden bestimmt durch die Opposition gegen vorgefundene Richtungen. Viel eher kann man von gewissen klassizistischen Leistungen oder vielmehr Winken Goethes (nicht von seinen eigentlichen Werken) sagen, sie seien, wenn nicht hervorgerufen, so doch mitbestimmt worden durch den Widerspruch gegen die drohende Übermacht des romantischen Treibens: z. B. gerade die wichtigsten Zeugnisse für das Verhältnis des streng klassizistischen Goethe zu Shakespeare, seine Romeo-Bearbeitung und sein »Shakespeare und kein Ende«. Da überhaupt Shakespeare, wie in dem Kampf zwischen Rationalismus und Vitalität, so in dem zwischen Klassik und Romantik zugleich Schlachtfeld, Feldgeschrei und Waffe ist, da sich alle Kämpfe um Leben, Kunst und Denken auch um ihn, das unumgängliche Kompendium der Welt, abspielen, so müssen wir uns um die Genesis dieses Streites und um seine Formen, um das Wesen und die Waffen der beiden Parteien kümmern, dabei immer vorsichtig bedacht auf Trennung der Anlässe, Ursachen, Gründe von den Vorwänden, Zwecken, Mitteln und Folgen, des posthoc vom propterhoc, deren beständige Vermengung und Verwechselung am meisten beitrug zur Unklarheit über Wesen, Ziel, Bedeutung und Grenzen der Romantik.

Vor allem darf man Romantik, auch wenn man sich bloß auf den Kreis der Früh-Romantiker beschränkt, nicht als eine einheitliche Weltanschauung nehmen, geschweige als ein System. Sie ist ein neues

Weltgefühl. Nur dies ist allen Mitgliedern gemein: die maßlose Bewegtheit und Sehnsucht nach Bewegung. Auch kein einzelner hatte System: hinter jedem Resultat, jeder Meinung drängte die Unruhe — der Trieb des Mischens, Schmeckens, Suchens. Wer einen Romantiker auf Weltanschauung oder bestimmte Meinungen festlegen will, verkennt ihn von vornherein. Darauf zu verzichten ist freilich schwer für solche denen die Fähigkeit abgeht hinter und in den Worten und Begriffen den Atem zu vernehmen der sie treibt.

Zu unterscheiden sind bei der ganzen Bewegung die ursprünglichen Geister, diejenigen in denen das primäre Erlebnis stattfand, Friedrich Schlegel und Novalis, und die produktiv verwertenden, welche die neue Bewegung und das neue Wissen umsetzten in literarische Leistungen unter Benutzung und Durchdringung der überlieferten Kunstmittel, Ludwig Tieck und A. W. Schlegel. Es lag im Wesen der Romantik, in ihrem antiplastischen Prinzip, und ist ihre Tragik: daß sie da wo sie am originalsten war am wenigsten zu dauernden Gestaltungen kommen konnte. Sie war eben wesentlich Anregung, Bewegung, Gärung, Mischung. Erst wo sie, vom Ursprung entfernt, sich einließ mit den formenden Prinzipien des Zeitalters — mit Goethe vor allem — wo sie von ihrem tiefsten Wesen abwich, wo sie Kompromisse einging oder wo sie ihre universale Beweglichkeit an Geformtem erprobte, wo sie mit ihrer Erregtheit gewaltige Massen, die sie außerhalb ihrer vorfand, durchdrang, hat sie selbstgenugsame Werke geschaffen. Nicht zufällig ist ihre größte Einzelleistung eine Übersetzung, nicht zufällig sind die Romantiker große Kritiker gewesen, und ebenso ist es kein Paradox, sondern dem der den Kern der Romantik begriffen hat und sich nicht durch ihre stets wechselnden Weltanschauungen und Definitionen irre machen läßt selbstverständlich: daß der originalste und tiefste Geist der Romantik, Friedrich Schlegel, als solcher zugleich ihr unproduktivster, und daß ihr flachster und am meisten von außen angeregter, ihr eigentlicher Kompromiß-mann, Tieck, ihr produktivster war. Nicht zu schaffen, sondern zu bewegen war die Romantik gekommen. Sie ist ein Ausbruch, ein Symptom derselben Weltkrise die in der Revolution sich offenbart, ähnlich wie Reformation und Renaissance verschiedene Symptome derselben Weltkrise sind. Aber weil sie Bewegung war, hat sie Europa von dem

kleinen Jena aus in eine Schwingung versetzt die noch heute nicht zur Ruhe gekommen ist. Byron, Hugo, Wagner, Nietzsche sind noch Wellenberge der von Friedrich Schlegel her bewegten Flut. Und weil sie Hunger und Sehnsucht war, hat sie alles herangeholt, aufgesucht, zum Teil dabei für die Welt entdeckt, zubereitet, eßbar oder eßbarer gemacht, was an Stoff und Gehalt, Wesen und Idee, Geschichte und Natur in der Welt lag. Ihr ist die Geschichtswissenschaft und die Weltliteratur zu danken. Leute die selber satt waren oder selber erschaffen konnten hätten niemals solche Entdeckungsfahrten in alle Reiche des Geistes unternommen. Die Romantiker waren die Händler, wie die Klassiker die Bauern des deutschen Geistes waren . . Ihr Höchstes und Folgenreichstes hat die Romantik da geleistet wo sie mit ihrer universalen Bewegung der universalen Schöpferbewegung nachgehen konnte, wo sie Shakespeares bewegte Sprachwelt mit deutscher Sprache nachlebte.

Der Deutlichkeit wegen fassen wir unsere Ansicht über Ursprung und Wesen der Romantik, über das prinzipiell Neue was sie bedeutet schematisch in einige Sätze zusammen, da es zu einer auch nur annähernd ausführlichen Analyse der Gesamtbewegung eines Buches bedürfte und wir sie nur in den Kreis der Betrachtung ziehen soweit durch ihr Gesamtwesen ihr Verhältnis zu Shakespeare bestimmt wird. Die individuellen Einschränkungen sind hierfür zunächst unwesentlich.

Erstens: die Romantik hat zur Voraussetzung die Wiederentdeckung des Lebens durch Herder: das Leben faßte sie als eine alldurchdringende und bewegte Kraft.

Zweitens: diese bewegte Kraft als solche war ihnen Sinn und Selbstzweck der Welt, war die Welt selber. Die Schöpfung war Bewegung. Dies ist das Urerlebnis der Romantik.

Drittens: diese Bewegung sehen die verschiedenen Romantiker unter der Form verschiedener menschlicher Kräfte. Sie vergotten menschliche Funktionen, Genuß, Phantasie, Wollen, Denken, Glauben, Fühlen usw. (Diese verschiedenen Vergottungen bilden die Geschichte der romantischen Individualitäten und der verschiedenen romantischen Systeme und gehen hier uns wenig an. Gemeinsam ist allen: Schöpfung gleich Bewegung, Bewegung als Selbstzweck, Welt als Funktion.)

Viertens: das Urerlebnis Friedrich Schlegels, des wichtigsten, war die Lebensbewegung als das menschliche Denken selbst. Leben und Denken waren für ihn identisch. Um den Unterschied dieses Schlegelischen Standpunktes von allen früheren Standpunkten zu erkennen, rekapitulieren wir unter Auslassung der Misch- und Zwischenstufen kurz die früheren Denkhaltungen:

a) Rationalismus: die Welt war nur Denkbarkeit, Gedachtes ohne Leben.
b) Lessing: das Denken war Zweck des Erlebens, das Leben Mittel oder Gegenstand des Denkens.
c) Herder: das Denken war eines der Mittel zum Erleben, ein untergeordnetes.

Für Schlegel also war Erleben und Denken dasselbe, Ausdruck einer Weltsubstanz die in Bewegung gedacht war. (Hier liegt ein Keim der Identitäts-philosophie.)

Fünftens: aus der Herderischen Auffassung ging die der Klassiker hervor. Für sie war das Erleben (gleichgültig, als welche Funktion gefaßt) da, damit etwas Gestaltetes entstehe: das Schaffen war der Weg zu einer Schöpfung. Hier beginnt nun der Gegensatz der Romantik gegen die Klassik. Ihr war das Erleben (sei es nun als Denken gefaßt wie bei Friedrich Schlegel, als Traum wie bei Novalis, als Spieltrieb wie bei Tieck, als Glaube wie bei Schleiermacher usw. usw.) als solches Selbstzweck, die Gestaltung höchstens Stufe, Ruhepunkt, Mittel, Anlaß, Folge. Sie wollte Prozesse, nicht Resultate .. das Gebären, nicht die Geburt. Dies ist der Grundgegensatz der alle einzelnen bedingt: Gestalt contra Bewegung. Sehen wir nun wie und wodurch der versteckte Gegensatz symptomatisch zu Ausbruch, Bewußtsein und Erscheinung kam im Verhältnis beider Richtungen zu Shakespeare, und was er für Folgen für das Verhältnis beider Richtungen zu Shakespeare hatte!

In Goethes Wilhelm Meister ist gewissermaßen der Knotenpunkt wo das neue Lebensgefühl aus dem Klassik und Romantik gemeinsam hervorgehen sich verästelt. Hier trennen sich die Wege, hier sind sie noch zum letzten Male vereinigt. Der Wilhelm Meister ist dasjenige Werk in dem Goethe seine eigene, grenzenlos bewegte, grenzenlos suchende Jugend als ein Ganzes in Maß und Grenzen bannt, indem

er sie zum Bild macht. Hatte er in Egmont, Iphigenie, Tasso einzelne Krisen gebannt und den Weg aus dem Lyrismus, d. h. der sprachgewordenen Bewegung, zur Plastik, d. h. der sprachgewordenen Gestalt für Teile seines Lebens gefunden, so war im Meister dieses Leben als Ganzes, sofern es Suche war, mit dem Ganzen der Welt, als dem Feld dieser Suche, zu Plastik geworden. Die Lehrjahre geben unter den Symbolen einer reichen und mannigfaltigen Romanhandlung die vollkommene Darstellung einer zarten, doch grenzenlosen Seelenbewegung, eines unerschöpflichen, immer neu von innen erschütterten, von außen angeregten, vom Erleben selbst gebildeten Wesens. Und innerhalb dieses gesamten Bildungsprozesses tritt auch Shakespeare auf, zugleich als ein Moment der Erschütterung und als eine riesenhafte Gestalt. Alles in diesem Werk ist eben zugleich als Handlung Begebenheit und Geschick, als Inhalt Bewegung, als Form Gebilde – wie ja auch die Sprache in dem einen Wort Bildung dreierlei Sinn ausdrückt: den Akt, den Inhalt und das Ergebnis des Bildens.

Als die vollkommenste Darstellung der bewegten Seele und des bewegten Lebens, der Suche und der Bildung, mußte das Werk (abgesehen von den bloßen Feinschmecker-genüssen für die ästhetischen Kenner) den Romantikern eine Offenbarung, ja ein Evangelium sein. Es gab ja kein Werk der Weltliteratur worin ihre eigenste Richtung, das Leben als Bewegung an sich zu fassen, so rein, einfach und umfassend Symbol geworden war, worin das Suchen, das Sich-bilden-wollen, das Sich-treiben-lassen, die Anregungs-fähigkeit und -willigkeit, das Wandern so verführerisch begriffen war. Es war für sie ferner der Roman der tiefsinnigen Ziellosigkeit des Lebens (Wilhelm), die Verklärung der anmutigen und gebildeten Genußsucht (Philine), des Spieltriebs (Schauspiel), des Abenteuers und Geheimnisses (Mignon und Harfner), der Geselligkeit (Graf usw.), der Gottinnigkeit (Schöne Seele): kurz, all derjenigen Lebensäußerungen die in sich selbst als Bewegung ihren Sinn, Reiz und Erlösung tragen. Alles was die Frühromantik in sich verdichtet als Trieb und Schicksal fühlte, Bewegtheit um jeden Preis, war hier, in hundert Farben und Formen gebrochen, angewandt auf die verschiedenen Gestaltungen des äußeren Lebens. Ihre eigene Innerlichkeit war sinnbildlich geworden. Friedrich Schlegels Kritik des Wilhelm Meister im Athenäum (die beste Rezension die es

in deutscher Sprache gibt) holt den Sinn dieses Werkes für die Romantik heraus. Aber Friedrich Schlegel, wesentlich Denker, ergriff mit dem Geist das Werk seinem Gehalt nach: und der war zweifellos romantisch. Der romantische Fühler Novalis spürte mit seinen hellsichtigen Sinnen vor allem die Form durch und mit seinem Instinkt den Willen den es verkörperte (das was er den »Geist« nannte) und der war tief anti-romantisch, auf Plastik, Grenze, Maß gerichtet. Darum steht neben dem Enthusiasmus der Denker Friedrich Schlegel und A. W. Schlegel folgerichtig die Abneigung des Fühlers Novalis. Er empfand, eben weil er in der Form nicht die Darstellung, sondern den symbolischen Ausdruck von Willen und Wesen sah, das Werk als grenzenlos prosaisch, »als einen Candide gegen die Poesie gerichtet«. Ihm war jede Tendenz antipoetisch welche auf Sonderung und plastische Ordnung der Welt ausging, welche aus der grenzenlosen Bewegung einzelnes als bezeichnend und symbolisch herauslöste und in den Raum stellte. Er wollte alles in allem sehen, und Poesie war ihm das Mischen und Vertauschen alles Gegebenen. Seine Symbolik ging darauf aus, durch jede Erscheinung der Welt das Wesen der ganzen Welt, welches Bewegung ist, auszudrücken und die Grenzen aufzuheben zwischen den Verschiedenheiten welche durch die empirische Ordnung der Sinne und Sitten gesetzt sind. Chemie und Poesie, Religion und Geschichte, Sinnlichkeit und Heiligkeit, Stände und Mineralien, Mathematik und Philosophie: — er erkannte für sie keine verschiedenen Aufgaben an. Alle waren und lieferten Mittel das Wesen der Welt selbst auszudrücken. Goethe nahm die empirischen (für Novalis prosaischen) Sonderungen und Bedingtheiten an, betonte sie sogar, um darin den höheren Gehalt zu verkörpern. Kurz, für Goethe war Dichtung geformtes Leben, gesteigerte Wirklichkeit, für Novalis war sie absoluter Ausdruck der gefühlten Weltbewegung und damit Aufhebung der geformten Wirklichkeit. Man lese des Novalis Gespräche über die Natur in den Lehrlingen von Sais, wie er jeden Komplex gegebener, gewachsener, gestalteter, erkennbarer, greifbarer Dinge sofort auflöst in Bewegung, Gefühl, Empfindung, Denken, Hochzeit, Tanz, Krieg, Verwesung, Verbrennung, kurz in Prozeß und Funktion. Jedes dieser Gespräche läuft auf irgendeine Allegorisierung der Natur hinaus, um ihre Erscheinungen wieder zurückzu-

deuten in den Prozeß der ihnen zugrunde liegt. Dieser Prozeß ist ihm Gegenstand der Poesie, während Goethe Prozesse in Erscheinungen bannen will. Man vergleiche Wilhelm Meister und Heinrich von Ofterdingen: dort wird Erlebnis in Geschichte verwandelt, hier Geschichte in Prozeß, Schwingung, Verschlingung, Arabeske, dort Chaos in Kosmos gegliedert, hier eine Gliederung in ein Chaos aufgelöst, untergetaucht, aufgedröselt.

Bei dieser antiplastischen Gesinnung gewann das Prinzip des Dichtens einen Sinn und eine Macht wie nie vorher. Es ist nur die folgerichtige Ausbildung des romantischen Lebensinstinkts, der die Bewegung als das Leben wertet, wenn jetzt das Dichten nicht mehr um der Welt, sondern die Welt um des Dichtens willen da ist. Dies kann man als den eigentlichen Anspruch der romantischen Poesie bezeichnen. Alle übrigen Philosopheme und Hilfsbegriffe der Romantik sind daraus abzuleiten. Die Welt selbst mit all ihren Wirklichkeiten wird nur die Zeichensprache für irgendein Dichtendes, d. h. Bewegtes, das darin wirkt. Diese Zeichensprache zu enträtseln heißt das Feste wieder aufzulösen in die Bewegung deren Ausdruck es ist, und dies ist dem Romantiker die Aufgabe des geistigen Menschen. Weil Dichten jetzt nicht mehr das Bilden zu einem bestimmten Resultat oder gar Zweck ist, auch nicht die Verkörperung seelischer Vorgänge, sinnlicher Ausdruck des menschlichen Geistes, sondern die Hervorlockung des geheimen Weltsinnes, die Befreiung der in Hieroglyphen, d. h. Wirklichkeiten, verhafteten Bewegung der Welt, die Erlösung des Weltsinnes aus den Banden der Dinge, ist der Dichter zugleich der Seher des Geheimnisses, der Deuter aller geistigen, moralischen und physischen Erscheinungen. Eine allgemeine Grenzverwischung war die Folge, besonders bei Novalis. Es gab nichts mehr was nicht Dichten war. Moral, Physik, Mathematik, Chemie, alles konnte, da alle Lebenstätigkeiten und Wissenschaften irgendwie als Deutung des Weltsinnes angesehen wurden, in den Bereich des Dichters fallen. Darum, weil es für den Dichter sich um den Weltsinn handelte, der Bewegung war, mußte er auch vor allem Weiser und Denker sein. Damit ist die Theorie vom urmäßig sich ausdrückenden Kraftgenie hinfällig. Ein wesentliches Erfordernis des Dichters ist die intellektuelle Ausbildung und sein Hauptmittel ein Intellektuelles: die Ironie.

Ironie war (wir folgen hier nicht den eigenen Definitionen der Romantiker, sondern dem Gebrauch den sie davon machen und suchen kurz zu charakterisieren was die Ironie als Trieb, nicht als philosophischer Begriff, bedeutet) die dem eigentlichen Dichter notwendige Fähigkeit: das Feste in Spiel auflösen zu können, sich der Relativität aller Gestalten, aller Bindungen, alles Ernstes bewußt zu bleiben, sich nie zu verlieren in die eigenen Gedanken, Gegenstände und Mittel. Ironie ist die Kontrolle des Geistes über sich selbst: des Geistes als eines ewig Beweglichen über den Geist als etwas an Wirklichkeiten Gebundenes, des Geistes als eines spielfähigen über den Geist als eines fester Zeichen bedürftigen Organs. Zur Ironie gehört es z. B., wenn in der Dichtung über die Dichtung geredet, wenn im Schauspiel das Schauspiel persifliert, die Illusion selbst aufgedeckt wird. Was die Ironie für den Geist ist, das ist der Humor für das Gemüt. Jeder Ernst, jede tragische Situation des begrenzten Ichs wurde aufgelöst in dem unendlichen Spiel der Weltbewegung. Der Widerspruch zwischen Begrenzung und Unendlichkeit, zwischen dem scheinbaren Sinn aller Einzeldinge in sich und ihrem wirklichen Unsinn gegenüber der grenzenlosen Bewegung: das ist das Gemeinsame von romantischer Ironie und romantischem Humor.

Darum galt der Romantiker Hohn den Lehrhaften, die der Welt einen festen Kodex zugrunde legten, vor allem Schiller, und noch mehr den Zweckhaften, die einen greifbaren Nutzen von der Bewegung verlangten. Feste Moral, feste Ordnung, festes System, Pedanterie, Doktrinarismus, jede Art Bindung lehnten sie ab, und sie verehrten überall dort wo Grenzen aufgehoben, Gesetze gesprengt, Wirklichkeiten in Frage gestellt wurden (Kant und Fichte). Es freute sie, die ganze Außenwelt in Arabeske oder Musik oder Spiel oder Tanz zu verwandeln oder sie mit freier Willkür als Traum zu behandeln.

Dagegen in all dem was gemeinhin als das Unwirkliche, Unnütze, Sinnlose, Willkürliche, Ungesetzliche, Ungebundene, Tolle, Phantastische in der festen Welt der Erscheinungen, Handlungen und Ordnungen galt, weil es bloß Bewegung ohne Resultat oder Spiel ohne Sinn war — in Traum, Wahnsinn, Phantasie, Märchen und Mysterien aller Art meinten die Romantiker den Sinn der Weltbewegung deshalb gerade unmittelbarer zu fassen als in den geläufigen Chiffern der

stehenden Wirklichkeit. All das war daher das eigentlich im neuen Sinn »Poetische«, war das Romantische. Darum ist der Traum poetischer als die Wirklichkeit, die Nacht, die unbegrenzt wogende, romantischer als der Tag, der die Dinge beleuchtet, sondert und bannt. Darum ist alles Geheimnisvolle, Schaurige, Dämmerige romantisch: Gespenster, Elfen, Feen, Druden sind — als unwirklich im gemeinen Verstand, poetisch im höheren — im romantischen Sinn wirklicher. Alles was unerklärlich ist, d. h. nicht zu fassen und zu binden, alles Ahnungsvolle, Prophetische, Unberechenbare im Menschen, alles Plötzliche, Dunkle, Schwebende, Gleitende, Raunende, Huschende, Düstere, aber auch alles Glitzernde, Flimmernde, Schimmernde, Silberne, Wallende, Wehende in der Natur kam jetzt zu unerhörten Ehren, wurde mit vertiefter Begier und Sinnlichkeit, mit gesteigerter Teilnahme und Ehrfurcht aufgesucht. Wenn all das bisher bestenfalls als Mittel benutzt wurde um die Einbildungskraft anzuregen, das Gemüt zu rühren oder zu erschüttern zu höheren Zwecken: so wurde diese ganze Stoffwelt oder vielmehr Bewegungsreihe jetzt erst durch die Romantik legitim und der eigentliche Sinn der Poesie. Das sind Folge-erscheinungen des romantischen Weltgefühls, aber diese Folgeerscheinungen, zuerst durch Novalis und dann vor allem durch Tieck vertreten, haben wesentlich den populären, weiteren Begriff von poetisch und romantisch bestimmt, wie er heute Vorstellung und Sprachgebrauch beherrscht.

Man sieht sofort was Shakespeare für eine solche Gesinnung bedeuten mußte. All jene Unberechenbarkeiten des Menschen und der Natur hat kein anderer in solchem Umfang, solcher Tiefe und mit solcher Freiheit in dichterischen Ausdruck verwandelt wie er. Das geheime Geisterreich, das für die Romantiker den Sinn des Weltgeschehens unmittelbarer aufschloß, hat kein Dichter so offenbart wie Shakespeare. Die Beseelung der toten Natur war die Entbindung ihrer Geheimnisse .. ihren atmenden Schauer, ihre gleichsam ungestalte, Bewegung gebliebene, um die festen Körper herumwallende, um die Erde selbst dicht gelagerte, von unerschöpflichen Kräften, Trieben, Rätseln schwangere Atmosphäre hat Shakespeare vor allem beschworen. Und derselbe Dichter war wiederum der Meister des Spiels, der tänzerischen Willkür, der allmischenden, allvertauschenden Heiterkeit,

der große Ironiker, der alles war und alles spielte, der hohe Humorist, der neben die tragischen Erschütterungen zugleich den Scherz stellte der sie aufhob, der den tragischen Dänenprinzen zugleich zum zynischen Weltnarren machte. Und wiederum derselbe Dichter war es, der die Sprache, das grenzenlose Organ der menschlichen Bewegung, die das Sinnbild der Weltbewegung ist, in einem Umfang und mit einer Überlegenheit beherrschte wie keiner vor und keiner nach ihm. Nach drei Seiten hin war also Shakespeare vor allem der Dichter der Romantik: als der universale Phantast, als der universale Denker und Ironiker und als der Sprachmeister schlechthin. Tieck hat als Dichter besonders die erste Seite dieses neuen Shakespeare-kultus vertreten, Friedrich Schlegel als Denker die zweite, Wilhelm Schlegel als Übersetzer die dritte. Auch hier beziehen sich unsere Kategorien nur auf das Entscheidende — nicht als ob nicht auch andere Elemente Shakespeares auf alle drei gewirkt hätten: aber die angeführten sind ihre Neuentdeckung in der Welt Shakespeares über Herder und Goethe hinaus.

Das Phantastische hatte man zwar seit Bodmer und Wieland an Shakespeare betont, aber zunächst als ein dichterisches Mittel um das Wunderbare nachzuahmen. Herder empfand es dann als Wesensausdruck, aber es war für ihn doch bestenfalls ein Zeichen von Shakespeares Schöpfertum und Lebendigkeit, eine Luft die seine Menschen und Geschicke umgab. Auf die Menschen und Geschicke kam es Herder vor allem an und ebenso den übrigen Stürmern und Drängern bis Goethe und Schiller — für alle war Shakespeare der Schöpfer menschlichen Daseins, der Verdichter des Allebens zu menschlichem Ausdruck. Ganz anders die Romantik: um den Menschen und sein Schicksal als solches war es ihr gerade nicht zu tun — sie waren bestenfalls Chiffern — sondern gerade um das Poetische, den geheimen Sinn der Welt, und den fanden sie vor allem in Shakespeares Willkür und in seiner Phantastik. Die Romantiker drehten die bisherige Wertung um . . nicht so sehr in der Theorie, da sich wenigstens Tieck und Schlegel den früheren Lobsprüchen über den Menschenschöpfer anschlossen, aber in der Praxis waren ihnen die Menschen, d. h. Gestalten und Gebilde, nur Mittel um das Poetische herauszulocken, das Geformte jeder Art war ihnen nur Träger oder Verdichtung eines Bewegten.

Wenn aber auch die Theorie sich noch anschloß an Herders Entdeckungen und diese weiterbildete oder umbildete: in der Praxis, wie sie Novalis im Ofterdingen und den Lehrlingen, wie sie Tieck in den Zauberstücken, Feerien und Lustspielen seines Phantasus vertrat, kommt jedenfalls das Poetische auf eine Aufhebung des Menschlichen hinaus, das Phantastische auf eine Auflösung des Charakteristischen. Das Märchen ist die Verschnörkelung und Lockerung jeder Komposition. Das Spiel wird Selbstzweck, und es ist nur Symbol dieser völligen Umkehrung, wenn in Tiecks Gestiefeltem Kater die toten und außermenschlichen Dinge sich wie Menschen benehmen. Das ist nicht etwa eine Verdichtung der Natur zu menschlichen Gebilden, Elementarwesen wie Kaliban und Ariel, Puck und die Hexen — nein, wenn Teller und alle möglichen Sachen reden, so ist dies der Mißbrauch der gleichgültig gewordenen menschlichen Form zu spielerischen Arabesken . . wie etwa auf orientalischen Teppichen der menschliche Körper nicht mehr als Gestalt oder gar als Ausdruck von Seele und Charakter benutzt wird, sondern rein als Ornament und Schnörkel. Diese Entwertung erleidet der Mensch und das Menschliche in der gesamten Produktion der Romantik: in Novalis' Romanen, in A. W. Schlegels und F. Schlegels Dramen, in Tiecks Lustspielen, selbst in Tiecks Novellen, wo er freilich unter Goethes plastizierendem Einfluß sich bemüht menschliche Typen zu bilden ohne besonderen Erfolg. Auch die Dramen und Romane Brentanos und Arnims behandeln die Menschen bestenfalls als Träger poetisch-ornamentaler Motive. Arnims Appelmänner und Isabella von Ägypten sind auch Zeugnisse dafür daß jetzt jedes Tote, jede tote Chiffer der Welt die menschlichen Funktionen übernehmen kann. Der einzige Kleist ist schon dadurch daß bei ihm der Mensch als Charakter und Seele wieder Träger des Geschehens ist von der ganzen Romantik geschieden, der man ihn überhaupt nur nach begrifflichen oder biographischen Merkmalen beizählen konnte.

Tiecks Mondbeglänzte Zaubernacht, die Verwunschenheit der Natur, die redenden Tiere, die personifizierten Gegenstände und Abstrakta haben alle die Entmenschlichung der poetischen Welt zur Voraussetzung . . als könne der Sinn des Geschehens, die Sprache der Erde, die Geheimnisse der Erde erst frei werden, wenn sie von dem Alp der

menschlichen Bedingtheiten, Schicksale, Charaktere und Leidenschaften erlöst sind, entzaubert sind, kurz, wenn die Sprache, die klanggewordene Bewegung der Welt, unmittelbar, nicht getrübt durch das Medium der individuellen Menschlichkeit, der dumpfen, beladenen, kompakten Gestalt sich äußere. Deshalb redet bei Tieck und Novalis alles. All diese redenden Dinge drücken nicht sich aus, sondern sie sind selbst nur Chiffern die durch ihre Worte den poetischen Sinn und Trieb der Welt als eines Spiels verkünden. Sie sind keine Menschen, sondern Zungen, ja Spruchzettel. Wo alles vermenschlicht ist, ist eben der Mensch nichts mehr. Deshalb hat auch keine Figur bei Tieck oder Novalis spezifische Schwere, eigenes Geschick oder gar Charakter, sie sind alle durchsichtig, sie bestehen aus nichts als Worten, sind nichts als Sinn, gesprochene Arabeske, phantastische Laune. Die romantische Ironie wird zur allerdings witzigen Fratze getrieben, wenn in Zerbino der Jäger sich beklagt daß er vom Dichter zu seiner Poesie mißbraucht werde, daß er gedichtet werde. Ebenso bei Brentano im Godwi: »der Teich, in den der Held Seite 115 gefallen«. [Ein besonderes deutliches Beispiel dieser Art romantischer Ironie in unseren Tagen ist der sonst höchst unromantische Bernhard Shaw.] Das ist die Selbstaufhebung des Dargestellten, die Zerstörung der Illusion um des Spiels willen, damit nirgends ein Festes den Geist hemme. Das Symbol dafür wäre eine Spiegelung die in den Spiegel sieht. Denn der Ironie im Extrem muß selbst ein Sinn schon als etwas zu Festes vorkommen.

Das ganze Tieckische Wesen ist die Ausbildung des romantischen Urgefühls durch den Kontakt mit Shakespeare, im Grund also das Produkt des großen Mißverständnisses: Shakespeare als romantischen Dichter zu sehen, d. h. als Offenbarer des poetischen Sinns der Weltbewegung statt als Erschaffer und Gestalter einer Welt innerer Wirklichkeit mit Hilfe äußerer Symbole. Doch dies Mißverständnis war für Tieck selbst fruchtbar und wurde folgenreich. Er hob, durch diese neue Deutung der Welt als einer Zeichensprache poetischer Geheimnisse, in Shakespeare und in der Natur selbst einen ganzen Bereich bisher vernachlässigter Schätze, bildete Organe und Sinne aus für die neuen Ausstrahlungen des Shakespearischen Kosmos. Neue Zauber und Formeln, neue Reize und Gesten wurden durch ihn dem deutschen Geist sei es anerzogen, sei es geweckt — wer will es entscheiden!

Tieck vollendete das von Wieland begonnene, von Maler Müller fortgeführte Werk: Shakespeares phantastische Atmosphäre in die deutsche Produktion hereinzuleiten, das »alte romantische Land« nicht nur — was andere vor ihm taten — als ein vorhandenes zu zeigen wohin man reisen könne: sondern dies Land selbst für eine ganze Generation deutscher Seelen zur Heimat zu machen. Nicht umsonst nennt man von Tieck ab das Irrationelle schlechthin romantisch (die Sprache gibt immer den Sinn der Geschichte am deutlichsten wieder). Daß der Mondschein und die Sommernacht, Elfen und Nymphen, Waldweben und Nachtigallenschlag, Zwerge und Druden, Wünschelrute und Zaubersprüche, Unkenruf und Schuhu, behexte Prinzen und Dornröschen, daß der ganze Schatz unserer alten Sagen und Märchen, unserer Naturschauer und Volksgebräuche nicht nur wieder entdeckt, sondern der deutschen Dichtung und Bildung fruchtbar geworden ist, daß die Arbeit der Grimm, Arnim und Brentano, die Lyrismen der Eichendorff und Lenau wach und erweckend, reg und erregend geworden sind, das ist vor allem eine Nachwirkung von Tiecks Mißverständnis. Unser populärer Begriff von poetisch und romantisch, von Mondscheinlyrik und Phantastik wird durch Tieck kaum weniger — nur weniger bewußt — bestimmt als durch Schiller unsere Begriffe von Ideal, Freiheit, Sittlichkeit, durch Goethe von Natur, Kunst, Griechentum, Humanität, Lyrik, Gefühl. Tieck selbst ist freilich nicht der Schöpfer dieser Vorstellungen oder auch nur ihr Gestalter, aber ihr Verwerter und Verbreiter als der einzige im engeren Sinn produktive Dichter der Romantik. Der Schöpfer der rein poetisch-romantischen Grundauffassung ist Novalis, von dem die Blaue Blume und der populäre Begriff von »Sehnsucht« herkommen.

Das große Schatzhaus seiner poetischen Zeichensprache fand Tieck wiederum in jenem romantisch gedeuteten Shakespeare. Er war wie alle durch Anregung, nicht durch Seelennot produktiven Talente keineswegs der Mann, aus der ungestalten Natur ihre Geheimnisse zu lesen. Erst am Geformten wurde er produktiv. Es mußte ihm einer gezeigt haben wo die Geheimnisse liegen oder ihm die Wünschelrute in die Hand gedrückt haben, dann zuckte sie nach Schätzen. Seine Wünschelrute schlug vor allem an im Sommernachtstraum, im Sturm, im Wintermärchen. Dort war die ihm primär zugängliche Sphäre durch die er in

den ganzen Shakespeare eindrang. Dann freilich wurde er eigentlicher Shakespearomane, Integritäts-fanatiker, als der er später mit Goethe in Konflikt geriet. Von hier aus erkannte er in Shakespeare das eine und unteilbare, schlechthin poetische Weltwunder, aus dem die Weisheit der Welt selbst rede mit zahllosen Mündern. Aus den Märchenstücken sog er, von Natur ein ebenso kluger als poetischer Berliner, die suggestive Einsicht ein daß das Poetischste zugleich das Wahrste, das Romantischste zugleich das Realste, das launige Spiel zugleich die Weisheit sei. In solchen Stücken wie dem Sommernachtstraum, in solchen Stellen wie jene, »Wie die schwangre Phantasie Gebilde usw.« und im Sturm, »Wir sind nur solcher Stoff wie der zu Träumen«, war der Grundtext gegeben für das neue Evangelium von der absoluten »poetischen Poesie«, welche das Leben selbst und die einzige Wirklichkeit sei. Erst im Calderon fanden die Romantiker eine ähnlich kostbare Offenbarung. La Vida es Sueno — dies schloß ihnen eine nicht minder gemäße und verführende Welt auf. Der Traum — nicht als Bild, sondern als Bewegung aus Bildern — wird ein oberstes Symbol der Poesie. In diesem Sinn entdeckte die Romantik Shakespeare als den großen Dichter des Welttraums, des Traums als Welt, der Welt als Traum. Diese neue Vision, wesentlich die Tiecks, löste bei ihnen die Herderische von Shakespeare als Schöpfer ab. Hier wie dort schuf man Shakespeare nach dem eigenen Bilde, hier wie dort lockte Shakespeare die besonderen Fähigkeiten der Sehenden heraus, war sein Bild Frucht und Same. Und die phantastischen Possen Tiecks, worin er Iffland und Kotzebue höhnte, gingen ebensogut auf ein ehrlich geglaubtes Gesicht von Shakespeare zurück wie die bürgerlichen Rührstücke selbst. Die wildeste Phantastik und der banalste Realismus konnten sich gleichermaßen auf ihn berufen.

Aber gerade weil sein Bild nicht einzufangen war, weil die entgegengesetztesten Parteien ihn als ihren legitimen Meister ausriefen, kam auch die theoretische Frage, wer er denn wirklich gewesen sei, ebensowenig zur Ruhe als die Nachahmung. Ausdeutung und Ausbeutung des Allumfassers war schon von Lessing ab keine bloße Erkenntnisfrage, die durch die Feststellung einer historischen oder ästhetischen Wahrheit hätte geschlichtet werden können: es war eine Lebensfrage aller Parteien. Deren eigenes Lebensrecht oder -unrecht hing zusammen

mit ihrer Stellung zu Shakespeare, weil er keine historische Figur, kein von Meinungen über die Welt ausgehender oder abhängiger Autor war, sondern selbst Welt. Wie jeder zum Leben stand so stand er zu Shakespeare. Darum versuchte jeder mit seinem Shakespeare die ihm verhaßten Gegner zu vernichten. So spielten ihn die Romantiker gegen Schiller, Schiller gegen Iffland und Kotzebue, Kotzebue gegen die Romantik und Goethe später gegen die Romantik aus. Darum ist nicht nur unsere Dichtung in dem Maße bereichert und erweitert worden als immer neue Gebiete in Shakespeare urbar wurden, sondern er hat gleichzeitig unsere Kritik, Ästhetik und Historie mittelbar und unmittelbar geweckt, indem jeder im Parteienkampf aus ihm seine Waffen holte, an ihm sie wetzte und prüfte. Aber nicht nur gesondert half er unsere Praxis und unsere Theorie schaffen, auch ihren lebendigen Austausch, ihre fruchtbare Ehe hat er vermittelt wie kein anderer. Daß unsere Kritik produktiv, unsere Produktion kritisch vor sich ging ist seinem segensreichen Gestirn zu danken. Und diese Vereinigung wurde besonders segensreich dort wo weder die Kritik überwog, wie bei Lessing, noch die Produktion, wie bei Goethe, sondern wo beide nicht sehr stark waren, beide einander nötig hatten und durch ihre Synthese eine neue geistige Methode ins Leben trat: die Kritik als nachschaffende Kraft. Das Wort »nachempfinden« hat erst jetzt einen Sinn seit dem Bestehen einer solchen Synthese. Das Übersetzen konnte jetzt erst zu einer Kultur kommen. Schaffendes Erkennen, erkennendes Schaffen war möglich durch solche Ehe, freilich auch nötig, wo das Schaffen nicht mehr der Ausdruck innerer Fülle ist welche Form werden will, sondern Bewegung an sich. Mit gutem Grund sind die Brüder Schlegel, die das Denken, das Nachempfinden selbst als schaffende Bewegung nutzten und werteten, unsere produktiven Kritiker geworden. Lessing ist gewaltiger als Mensch, als Gesetzfinder und Gesetzgeber: doch an nachfühlendem Erkennen dichterischer Formen und Werte sind ihm die Schlegel überlegen. Sofern Kritik erkennendes Nachleben des Geschaffenen ist, die Kraft Gewachsenes als Wachsendes, Gestalt als Bewegung zu ergreifen, sind die beiden Schlegel unsere größten Kritiker, und sie hatten keine größere Aufgabe vor sich als den Shakespeare.

Aus zwei Gründen mußten sie also zu ihm kommen: kraft der hi-

storischen Konstellation daß deutsche Kritik und Produktion durch Shakespeare sich vermählt hatten und kraft ihrer individuellen Anlage aus dem romantischen Weltgefühl heraus. Diesem Weltgefühl war ja das Denken selbst das Leben, sie identifizierten ihr Denken mit dem Ganzen des Lebens, es lief in der Richtung der Lebensbewegung, während das Denken der Rationalisten in der entgegengesetzten Richtung lief und das der Klassiker nebenher oder es schneidend. Dieses Denken setzte sich bei Friedrich Schlegel in fragmentarische Theorie, bei Wilhelm Schlegel in systematische Praxis um.

Von Friedrich Schlegel besitzen wir nur gelegentliche Blicke auf Shakespeare, doch sie zeigen daß er ihn tief begriffen hat — sowohl die Anspielungen und die zusammenfassenden Urteile der Fragmente als die Analysen des Hamlet und des Romeo in den Briefen an seinen Bruder. Als Denker kam er nicht so wie Tieck, der Spieler, und Novalis, der Träumer, in Gefahr vom Menschlichen abzusehen, das Menschliche aufzulösen oder rein als Hieroglyphe neben anderen Hieroglyphen zu behandeln. Tieck konnte das, weil ihm die Weltbewegung wesentlich Spielen und Träumen, Novalis, weil sie ihm wesentlich Sehnen und Mischen war, also Funktionen die nicht an den Menschen gebunden, die der ganzen Natur gemein sind, deren Chiffern sie aus Blumen und Tieren und Landschaften ebensogut lesen konnten. Für Schlegel aber, dem das Denken Sinn und Bewegung der Welt war, mußte der Mensch immer der Gegenstand bleiben, und wenn er auch das Menschliche, wo er es fand, gerade nicht als Gestalt und Geschöpf, sondern als Problem behandelte: dadurch selbst hat er seine Aufgabe erfüllt: in die erstarrenden Ordnungen neue Fragen zu bringen und den Gesichtskreis grenzenlos zu erweitern. Was ihm Problem war, hat er überhaupt wieder zum Problem gemacht.

Dazu gehörte unter anderen das Verhältnis von Natur und Kunst im Schaffen. Er ist hier der Fortsetzer von Lessings Werk, mit dem er verwandt ist durch die Bedeutung die für beide das Denken als Lebenskraft hatte: für Lessing als Zweck, für Schlegel als Bewegung des Lebens. Friedrich Schlegel war daher der erste — hierin ist ihm sein Bruder nur gefolgt — der in Shakespeares Werk das Walten einer kosmischen Denkkraft sah, nicht in dem Sinn daß Shakespeare zum Zweck der Naturnachahmung oder der tragischen Erschütterung durch

einen erhabenen Kunstverstand und weises Nachdenken die richtigen Kunstmittel gewählt hatte (Lessings Deutung), sondern in dem daß sein Werk als Ganzes und in allen Teilen ein organisch gegliedertes Denk-kunstwerk, eine Denk-symphonie sei — seine Gestalten also nur Träger dieses Kunstwerks, wie die Töne in einer Symphonie. Dies ist zugleich der äußerste Widerspruch gegen die Zweck- und Nachahmungs-lehre wie gegen die Genie-lehre, für die Shakespeare ein naturmäßig schaffendes, unbewußtes Genie war. Schlegels Evangelium war gerade: daß höchste Bewußtheit und Natur sich nicht ausschlössen, daß zur höchsten Kunst Bewußtsein nicht nur gehöre, sondern daß sie selbst es sei. Shakespeares Werke sind für Schlegel in dem Sinn fleisch-gewordenes Denken, wie die Welt selbst Gottes Gedanke ist. Wenn Gott denkt, entsteht Schöpfung. Wenn Shakespeare als Dichter denkt, so entsteht Dichtung — und da ist allerdings das Hauptproblem: ist dieses schöpferische Denken Kunst oder Natur? Denn zweifellos ist das Denken welches Gebild wird eine primäre Kraft, eine Kraft des Werdens, kein Mittel zum Zweck.

Diesen Sinn hat das Fragment: »Die einfachsten und nächsten Fragen, wie: Soll man Shakespeares Werke als Kunst oder als Natur betrachten? . . . können nicht beantwortet werden ohne die tiefste Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte«. Die Antwort hing wesentlich davon ab ob man die Natura, die Schlegel unter der Form des Weltdenkens sah, als naturans oder als naturata auffaßte. [Seltsam ist daß diese Frage schon beiläufig im Shakespeare aufgeworfen wird, der Streit zwischen künstlichem und natürlichem Schöpferprozeß: in Winters Tale« IV, 3:

> Yet nature is made better by no mean
> But nature makes that mean: so, over that art
> Which, you say, adds to nature, is an art
> That nature makes.]

Schlegel sah, als Denker, mehr auf die aktive Kraft, auf die natura naturans und beantwortete die Frage damit daß Shakespeares Werk die höchste Kunst, sein ganzes Verfahren die tiefste Künstlichkeit sei:

> »In dem edleren und ursprünglichen Sinne des Wortes korrekt, da es absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen, prak-

tische Reflexion des Künstlers bedeutet, ist wohl kein moderner Dichter korrekter als Shakespeare. So ist er auch systematisch wie kein anderer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen, bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabes, durch gigantische Wiederholungen und Refrains, oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Dramas, und immer durch die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste, alle Stufen der Poesie, von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigen Charakteristik, vereinigende Darstellung derselben.«

»Auch im Inneren und Ganzen der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des gleichen. Dies rundet nicht nur vortrefflich, sondern kann auch höchst tragisch wirken... Ich möchte es den gigantischen oder den Shakespearischen Reim nennen, denn Shakespeare ist Meister darin.«

(Schlegel denkt an solche Stellen wie die Fluchszene im Richard III., wo alle Weissagungen als Erfüllungen wiederkehren. Dies Stück ist auf diesen Reim hin komponiert.)

Novalis, die weibliche, empfangende Seele, empfand mehr die natura naturata und widersprach dem Kultus von Shakespeares Künstlichkeit, den er übrigens mißverstand. Im Grund war er mit Schlegel wohl einer Meinung: es war eine Definitionsstreitigkeit. Nur worauf die beiden bei ihrer Definition den Nachdruck legten, das ist bezeichnend für ihre Verschiedenheit. Novalis wollte sich in Shakespeares Werk die Vieldeutigkeit, die Chiffernbibel nicht verkümmern lassen durch die Begrenzung auf einen Kunstsinn, der alles durchdringe und gliedere. Dies wäre ihm Verarmung gewesen, und so nahm er, um sie abzulehnen, die Künstlichkeit welche die Schlegels in Shakespeare fanden, als zweckmäßige Künstlichkeit (im Sinne Lessings) statt, wie sie gemeint war, als immanente Weisheit gegliederter Denkschöpfung. »Schlegels übersehen, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespearischen Werke reden, daß die Kunst zur Natur gehört und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist. Die Kunst einer gut entwickelten Natur ist freilich von der Künstlichkeit des Verstandes, des

bloß räsonnierenden Geistes himmelweit verschieden. Shakespeare war kein Kalkulator, kein Gelehrter, er war eine mächtige, bunt-kräftige Seele, deren Erfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte, scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit späteren Ideen, Verwandtschaft mit den höheren Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich wie jene (die Erzeugnisse der Natur) und es dürfte nicht sinnloseres von ihnen gesagt werden, als daß sie Kunstwerke in jener mechanischen, eingeschränkten Bedeutung des Wortes seien.«

Novalis' Auffassung war ebenso richtig . . aber Friedrich Schlegels Formulierung war neuer und infolgedessen für den gegenwärtigen Stand der Literatur fruchtbarer. Daß Shakespeare eine große Natur war, wußte man nachgerade — als der erste Menschenschöpfer, der tiefste Charakteristiker hatte er seine allgemeine Anerkennung, seine fruchtbare Wirkung und seine mißverstehenden Nachahmer, als Darsteller und Erreger der menschlichen Leidenschaften, als Morallehrer, als Naturmaler, als Weltschöpfer hatte er seine Herolde gefunden jedesmal in dem Moment, als gerade diese jeweilige neue Sehart an der Zeit und für die Kräfte des deutschen Geistes produktiv war. Seine Vernunft, seine Natur, sein Schöpfertum waren entdeckt, und Goethes Hamlet-erklärung in den Lehrjahren hatten endlich den Anfang gemacht, in seinem Werke selbst den Lebenssinn zu deuten: den Sinn nicht seines Schaffens, sondern seines Geschaffenen. Friedrich Schlegel begriff endlich Shakespeares Kunst als Kunstschöpfung, als Gliederung eines lebendigen Organismus welcher Geist, Denken, Bewußtsein ist: neu in seiner prinzipiellen Auffassung der Kunst gegenüber den Rationalisten, denen Kunst das bewußte Erreichen von Zwecken, und ebenso neu gegenüber der Genie-lehre, welcher Kunst Auswirkung eines Naturtriebs ist. Goethe hatte aber noch keine eigentliche Kunstlehre gegeben, nur ein Beispiel, das Schlegel allerdings verwandt ansprechen mußte. Doch kam er von sich aus zu seinen Resultaten.

In seiner Hamlet-analyse, in dem Brief vom 19. Juni 1793 an seinen Bruder geht Schlegel auf dem Weg Goethes weiter, doch konnte er,

nicht durch den Roman-zweck gebunden, sich freier bewegen. Das Neue an dieser Hamlet-analyse Friedrich Schlegels — und zu derselben Gattung, demselben Betrachtungsprinzip entsprungen, gehört die in den Horen abgedruckte Romeo-deutung seines Bruders, ja auch die Romeo-deutung der Karoline in den Novemberbriefen 1797 an A. W. Schlegel — ist, über Goethe hinaus, die symbolische Behandlung der Charaktere. Wie eingehend er auch die Charaktere psychologisch betastet und prüft: sie sind ihm nur die Träger eines Gesamtplanes, eines alles durchdringenden Kunstgeistes, nur Akkorde in einer Symphonie, Teile eines geistig gegliederten Ganzen. Dieses Ganze wird ja auch bei Goethe aufgesucht und herausgestellt, aber es ist dazu da, die Charaktere, das Schicksal des Helden ins rechte Licht zu bringen, wie es der Roman erfordert. Plan ist bei Goethe der Träger und die Ordnung menschlicher Gebilde, und menschliche Gebilde sind der Ausdruck sei es von inneren Erlebnissen, sei es von typischen Weltkräften. Bei Schlegel ist der geistige Plan alles, von da aus erklärt sich erst der Sinn der Charaktere. Ein Charakter wie Hamlet, der Geist dieses Charakters, der Geist aus dem Hamlet konzipiert wird, gliedert sich in dem ganzen Stück, formt alle übrigen. Hamlet wird nicht nebensächlich, sondern sehr zentral genommen, und doch ist er nur die Achse um die ein Kunstwerk sich bewußt organisiert. Diese Organisation des Kunstwerks ist es, die Schlegel interessiert, diese geheime geistige Bewegung, und alle Charaktere und Handlungen gewinnen ihre verschiedene Wichtigkeit und Bedeutung nur nach dem Maß in dem sie an dieser Organisation mitwirken, nur nach der Rolle die sie als Motiv in der Dicht-symphonie spielen. Daher die Unterscheidung zwischen Hülle und Kern eines Stücks, zwischen Haupt- und Nebenmotiven, kurz, die ganze Terminologie die sich auf das Werk als eine bewußte Gliederung bezieht und von jetzt ab in die Ästhetik eindringt. Beiläufig bemerkt, kam Friedrich Schlegel in seiner Hamlet-analyse als erster dem Geheimnis Shakespeares auf die Spur, mit verschiedenen Wirklichkeitsgraden zu wirken. Wie Schlegel die größere Realität Hamlets gegenüber allen Mitspielern entdeckt, ist einer seiner tiefen Blicke. Die Prinzipia die in der brieflichen Hamlet-analyse nur andeutungsweise angewandt sind haben sich in der Romeo-analyse A. W. Schlegels zu einem meisterhaften, in alle Details ausgeführten Para-

digma verdichtet. Hier tritt die neue ästhetische Kritik, die Friedrich Schlegels Weltgefühl entsprang und von diesem selbst zuerst an Goethes Lehrjahren großartig geübt wurde, folgerichtig ausgebildet an Shakespeare heran und in die Öffentlichkeit. Das erste Mal wird hier Shakespeares Dichtung rein als Kunstleistung gewertet, nicht als Naturphänomen, nicht als intellektuelles noch als instinktives Produkt, ohne Beziehung auf etwas außer dem künstlerischen Prinzip das sie baute.

Vor allem aber wird hier zugleich das Spezifische der Dichtkunst als Kunst in Betracht gezogen: insofern sie eben eine Kunst des Denkens und damit der Sprache ist. Zwar hatte schon Lessing die Grenzen zwischen Malerei und Poesie abgesteckt, doch da er dabei von Zwecken ausging, beide Künste selbst als Mittel statt als Wesen nahm, lief diese Abgrenzung auf eine Abgrenzung von Mitteln und Zwecken hinaus. Schlegels befaßten sich mit der Poesie als Bewegung, als Gliederung bewußten Lebens: diese Gliederung, die sich menschlicher Inhalte als Stoffs und menschlicher Sprache als Form bediente, wies Schlegel an Shakespeares Romeo nach. Die Vorlesungen über dramatische Literatur, die er später in Berlin hielt, sind nur die Anwendung des neuen Prinzips auf die Gesamtleistung Shakespeares in Verbindung mit der Historie, unter Heranziehung eines umfassenderen Stoffs. Das Prinzip selbst war schon vollständig ausgebildet durch Friedrich Schlegel und vollständig angewandt auf Shakespeare in seiner Romeo-kritik. Innerhalb der deutschen Literatur bedeutet dieses Prinzip die Proklamierung der Kunst als un-bedingter Lebensmacht, die endlich erreichte Emanzipation des Kunstschaffens von allem Stofflichen, auch vom Menschlichen selbst. Die Formel »L'art pour l'art« steckt hier im Keim. Sie heißt nicht daß die Kunst vom Leben unabhängig ist, sondern daß sie deshalb, weil sie selber ein oberstes Lebensprinzip, eine souveräne Form des Lebens ist, von keiner anderen Form des Lebens, also etwa Religion, Natur, Vernunft, Moral, geschweige von zufälligen Inhalten des Lebens, Gesetze und Zwecke anzunehmen hat. Für die bisherigen Theorien war die Kunst, so sehr man sie ehrte, nur eine Werkführerin höherer Mächte, sei es des Ideals wie bei Schiller, sei es der Natur oder der Bildung wie bei Goethe. Durch die Romantiker war Kunst souveräne Weltmacht geworden. Für die Romantik war selbst

der Mensch eher um der Kunst willen da als umgekehrt. Dies war neu, kühn und unerhört in der Geschichte des menschlichen Denkens.

Wir haben hier nicht die Frage nach der Richtigkeit und Anwendbarkeit dieser Anschauung zu entscheiden, nur nach ihrer Neuheit. Ob sie ein Fortschritt war, wird beantwortet nach der persönlichen Gesinnung, nicht nach der historischen Erkenntnis. Ohne daß wir die Bedeutung einer neuen Kunstauffassung an sich überschätzten, da wir wissen daß die Entstehung der großen Kunstwerke unabhängig davon ist was ein Zeitalter über Kunst denkt, und daß die größten Schöpfungen vor und ohne Ästhetik entstanden sind, haben wir doch auch die entscheidenden Schritte des Menschengeistes zu seiner Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung zu begleiten, neben den Denkmalen seiner Weltdarstellung: und da bildet die Schlegelsche Kunsttheorie, unabhängig von aller praktischen Wirkung, Epoche. Es war eine neue Idee in die Welt gekommen, das menschliche Denken hatte eine neue Methode, der menschliche Geist einen neuen Standpunkt gegenüber der Kunst, gegenüber Shakespeare eingenommen. Die Konsequenzen dieser neuen Kunstauffassung, die Übertreibungen und Überspannungen, die den Begründern fern lagen, waren der schrankenlose Subjektivismus und die Kunst als Spielerei, als Schnörkelwesen: als Gliederung des Lebens um der Gliederung willen. In Bezug auf Shakespeare entstand daraus der unbedingte Kultus Shakespeares als eines kunstvoll Gegliederten: der Fanatismus welcher Sinn und Notwendigkeit in jede Silbe, auch in die historischen Zufälle und Schranken legte, in die Konzessionen die Shakespeare — wie sehr immer sein Jahrhundert überragend — an dies Jahrhundert als sein Sohn machen mußte. Die Überspannungen lagen allerdings im Prinzip selbst. Indem man die Kunst zu einer absoluten Tätigkeit, zum Selbstzweck machte, entzog man ihr mit der Zeit, aus Angst sie zu beschränken, zu bedingen oder dienstbar zu machen, den festen Nährstoff der Wirklichkeiten, der anderen Lebensformen und -inhalte, ließ sie in der Luft schweben, beraubte sie der substanziellen Fülle und Wucht, bis sie zur bloßen Funktion ward. Die Sonetten-wut ist ein Symptom dieser spielerei-gewordenen Selbstherrlichkeit der Kunst als Prinzip. In der Theorie aber ward man getrieben, wo man überhaupt einmal Kunst, bewußte Lebensgliederung sah, sie überall zu sehen, und verlor die Kritik für Bedingt und Un-

bedingt. Das Absolute als Tätigkeit wie als Empfänglichkeit machte zuletzt Bankrott.

Dagegen erhob sich nun Goethe, als Plastiker gegenüber dem Spieltrieb, als Vertreter der Grenzen gegenüber dem Absoluten. Kunst war ihm zwar souverän als Ausdruck des Lebens, doch bedingt als Bildnerin des Menschen, an den Menschen gebunden. Der Mensch war ihm, dem Hellenen, *μέτρον ἁπάντων*, und so rief er die Griechen auf den Plan gegen die absolute und gegen die mystisch gewordene, neudeutsch-religiös-patriotisch gewordene Kunst. Doch als die Romantiker, als Produzenten selbst nicht mächtig genug mit Goethe es aufzunehmen, sich hinter Shakespeare versteckten, den Goethe selbst nicht stürzen konnte noch wollte noch durfte: da hielt er ihnen seinen griechisch gesehenen und gedeuteten Shakespeare entgegen, seinen antiromantischen Shakespeare — durch eine praktische Bearbeitung und eine theoretische Auslegung. Seine Romeo-bearbeitung und sein Aufsatz »Shakespeare und kein Ende« sind vor allem antiromantische Kundgebungen. Freilich ist, mindestens bei seinem Romeo, die Rute womit er die Romantiker züchtigen wollte (um uns eines Voltairischen Gleichnisses zu bedienen) ein wenig zu lang ausgefallen, als daß sie nicht auch den Gott der Romantiker selbst getroffen hätte. Auch hier darf man Goethes Äußerungen nicht absolut nehmen, sondern nur als pädagogische, auf einen bestimmten Zweck gerichtete Bildungsdokumente, Reaktionen (die immer Übertreibungen sind) gegen Übertreibungen seiner Zeitgenossen. Bei seinem Romeo kam dazu daß er hier nicht nur als entschiedener Klassizist, sondern auch noch als Weimarer Theaterdirektor bedingt war: sein Shakespeare sollte auf der einen Seite unromantischer, auf der anderen hofbühnenfähiger werden. Goethe mußte also dort Gewaltsamkeiten gewaltsam aufheben, hier Mäßigungen entgegenkommend anbringen, von zwei Seiten her Shakespeare verstümmelnd. Beide Sorten Verstümmelung trafen zusammen in dem plastischen, antiromantischen Bestreben: Shakespeares in jedem Sinn grenzenloses Werk ins Faßliche, Kommensurable, Überschaubare zusammenzuziehen. Darum entfernte er alles allzu Individuelle, strich die Rollen der »possenhaften Intermezzisten« zusammen. Alles was bei Shakespeare aus der überströmenden Fülle kam und nur als Ausdruck seiner inneren Wirklichkeit Sinn und Leben hatte, schnitt er in den

Gestalten und in der Sprache weg als überflüssige Wucherungen. Denn nicht die Darstellung des Lebens an sich war seinem an griechischer Kunst und italienischer Malerei geschulten Auge Selbstzweck, sondern die Darstellung »bedeutenden« Lebens. Darunter verstand er typisches, symbolisches Leben. Alles Einmalige, nur in sich Gültige, nur Individuelle hatte kein Recht vor diesem Maßstab. Nicht Lorenzo, sondern nur »der Pater«, nicht Paris, sondern nur »der Bräutigam« hatten hier eine Rolle. Die Bedienten hatten das Typische eines Festes zu geben und sangen daher opernartige Strophen. Es galt nicht mehr dies eine, nie wiederkehrende, in sich selbst genugsame Geschehen vorzuführen, das was dies Leben von jedem früheren und späteren unterscheidet: sondern das was an diesem Schicksal allgemein ist, typisch ist. Goethe empfand jetzt das Individuelle überhaupt als störend, als fälschend, vor allem aber als etwas das seiner Macht über die Mannigfaltigkeit der Welt, seiner Kraft zu ordnen unliebsamen Widerstand leistete.

Im Grund kam hier nur der jetzt völlig und tyrannisch ausgeprägte Bildnerwille Goethes, dem er sich seit Egmont mit immer größerer Sicherheit, Bewußtheit und Energie zugerungen hatte, in Widerstreit mit Shakespeares Schöpfertum. Erinnern wir uns was oben über den Gegensatz dieser beiden Triebe gesagt ist, wie er Goethes Menschen- und Sprachbehandlung gleicherweise durchdringt und unterscheidet von der Shakespeares. Das Bildnertum hat abzurunden, Massen und Bewegungen im Raum zu ordnen. Es bedarf des Typischen als Machtmittel, um zu vereinfachen, um Herr zu werden. Das Schöpfertum wirft seine inneren Massen gestaltet und gestaltend in die Welt, hat keinen gegebenen Raum zu füllen, sondern Raum zu schaffen und ist in der Ausprägung seiner von innen herausquellenden Massen durch keine vorgefundenen Grenzen bedingt, kann also so individuell und vielfältig sein als es muß: und es wird individuell und vielfältig sein, da es Ausdruck einer einmaligen, nie wiederkehrenden Bewegung ist. Goethes Romeo-bearbeitung, von außen bedingt durch die Faßlichkeit und Einfachheit die das Theater verlangte, theoretisch durch den klassizistischen Kanon, durch das Bedürfnis nach bedeutender, für den Zuschauer symbolischer, für den Dichter übersichtlicher Ordnung und Gebärde, ist im Grund nur die Anwendung des bildnerischen Prinzips

auf ein schöpferisches Werk. Die Entbilderung der Sprache, die Vereinfachung der Handlung, die Verminderung der Personen, die typisierenden, farblos verallgemeinernden Zufügungen, alles geht zurück auf die Grundverkennung: daß Shakespeares Werk als Darstellung einer äußeren, statt als Ausdruck innerer Wirklichkeit genommen wird.

Insofern jene innere Wirklichkeit für die Romantiker Shakespeares Weltdenken, ihr Ausdruck kunstvolle Gliederung bedeutete, war auch das Individuellste von innen heraus als Keim und Trieb der Schöpfung gemußt und gerechtfertigt, als Glied und Nerv der Kunst glücklich und sinnvoll, und jeder Eingriff von außen eine willkürliche Zerstörung des gewachsenen Organismus oder eine beschränkte Durchkreuzung der höheren Kunstabsicht. Der Gegensatz lag darin daß Goethe im Kunstschaffen, auch Shakespeares, von außen her durch die Realität und von innen her durch das Wesen des Menschen gegebene Grenzen anerkannte, mit denen jeder Gehalt, auch der reichste, sich abzufinden habe und die den Gehalt bestimmten. Solche Grenzen erkannte die extreme Romantik nicht an, sondern was schöpferisch gedacht werden konnte, ließ sich für sie in infinitum auch verwirklichen, poetisieren. Ein solches grenzenlos und sinnreich Verwirklichte war ihnen Shakespeare. Goethes Fehler war nicht die Anerkennung der Grenzen, sondern die falsche Begrenzung Shakespeares dadurch daß er das griechische Grenzungsprinzip als allgültig nahm und auf Shakespeare anwandte. Die Anerkennung der Grenzen selbst war richtig, sie war obendrein das Einzige was der romantischen, zentrifugalen Flut wirksam entgegengesetzt werden konnte. Wie fast immer aus Goethes falschen Tendenzen noch eine fruchtbare Leistung hervorging, so steht auch hinter seinen falschen Anwendungen oder mißglückten Versuchen ein richtiger und heilsamer Wille. Seine Romeo-bearbeitung ist verunglückt, der Trieb aus dem sie kam Shakespeare gegenüber falsch orientiert, den Romantikern gegenüber wenn nicht richtig, so doch notwendig.

Wenn seine Praxis hier versagt hat, so ist ihre Begründung — nämlich seine Abhandlung »Shakespeare und kein Ende« — wieder ein Zeugnis von der höheren Weisheit und gründlicheren Gesundheit, die Goethen sogar da führte wo er irre ging. Hatte er als Handelnder, als Theaterpraktiker, als Bildner kein Gewissen gehabt gegenüber Shake-

speares Schöpfung, so durfte er als Betrachtender sich dessen nicht entschlagen. Was in der Praxis Einschränkung war, war in der Betrachtung verdeutlichende Abgrenzung. In »Shakespeare und kein Ende« stellt Goethe den Shakespeare als Gestalt dem romantischen Shakespeare als Bewegung und Funktion entgegen. Dem Romantikerbilde des unbedingten, aus dem Dichten heraus dichtenden Dichters erwiderte er mit einem das ihn zeigte als den aus inneren Realitäten heraus gestaltenden, mit äußeren Realitäten rechnenden, von Realitäten innen und außen bedingten Meisters der Beschränkung. Im ersten Teile, »Shakespeare als Dichter überhaupt«, bringt er, ohne sachlich über Herder hinaus Neues zu sagen, Shakespeares geistigen Stoff in Erinnerung, die welthistorische Atmosphäre aus der heraus er schuf, die Gegenstände und Inhalte die er darstellte und das geistige Mittel wodurch er wirkte: lauter Dinge die Shakespeare gestaltete und handhabte und die sein Wesen, indem sie es schaffen halfen, zugleich begrenzten. Im zweiten Teile, »Shakespeare verglichen mit den Alten und Neusten«, weist Goethe dem Briten seinen historischen Platz an, grenzt ihn ab gegen Griechen und Romantik und bestimmt, mit offener Wendung gegen die Romantik, das geistige Prinzip das er in der Weltgeschichte vertritt: als die Vereinigung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter, als die Synthese antiken und modernen Geistes. Damit löst Goethe zugleich zwei Aufgaben: das Griechische, Begrenzende, Bildnerische in seinem Shakespeare selbst zu statuieren und zugleich auf eine Pflicht hinzuweisen. Daß Shakespeare auf einem festen Punkt stehe, nicht in der Luft schwebe, einen greifbaren Gehalt habe, eine welthistorische Pflicht vorbildlich ausfülle, uns Pflichten und Aufgaben bestimmter Natur setze, bedingt sei und bedinge, Gestalt sei und gestalte, das alles gegen die Haupttendenz der Romantik — das Absolute — zu betonen ist der Sinn dieses Kapitels. Und gern versetzte Goethe einigen Folge- und Begleiterscheinungen des romantischen Treibens mit Hilfe seines Shakespeare Seitenhiebe .. gegen das Dämmer-, Zauber- und Traumwesen, das Romantische im engeren Sinne, das durch Tieck in Schwang gekommen: »So sind doch jene Truggestalten keineswegs Hauptingredienzen seiner Werke, sondern die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die große Base, worauf sie ruhen.« Gegen den bigotten, mystischen

Unfug, den Calderonismus, der 1816 schon bedenklicher um sich griff, geht der Satz: »Freilich hatte er den Vorteil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem lebensreichen, protestantischen Lande leben durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeitlang schwieg.« Gegen die unbedingte Verherrlichung Shakespeares als Theaterdichter, gegen den Integritäts-fanatismus Tieckscher Observanz richtet sich endlich der ganze dritte Teil. Der betont einerseits Shakespeares Bedingtheit durch äußere Umstände, durch die Art seines Talentes, durch seine Gattung, andererseits die Bedingtheit des Theaters überhaupt gegenüber dem grenzenlosen Treiben der Kunst-, Spiel- und Sinn-pfaffen. Von welcher Seite man den Aufsatz auch liest: sein Zweck ist, Grenzen aufzurichten gegen das Grenzenlose, Gestalt zu schaffen gegenüber dem nur Bewegten, Maß zu setzen wider das Maßlose.

So richtet Goethe noch einmal das Standbild Shakespeares ehern auf inmitten der romantischen Flut, verkündigt seinen Gehalt als eine kompakte, historisch menschliche Wirklichkeit anstatt als bloße überschwengliche Bewegung, sein Formprinzip als ein zusammenbindendes, zentripetales, statt als zentrifugales Verästeln, und seine technischen Mittel als zeitlich beschränkte, nicht absolut anwendbare und nachahmbare. Shakespeare war dem alten Goethe noch einmal Helfer, als Gegenwart gegen die Sehnsucht, als Wirklichkeit gegen den Traum, als Gestalt gegen die Bewegung, wie er dem jungen Goethe einst geholfen hatte all diese auflösenden Mächte in sich zu bannen welche er jetzt von draußen her die durch ihn begründeten Ordnungen bedrohen sah.

Doch wie sehr Goethes Wendung gegen die überschwengliche romantische Theorie und das leergewordne romantische Gebaren nötig und berechtigt war: der Shakespeare den er gegen sie aufrief, war bereits nicht mehr der alte, der ihn in der Jugend zur Natur, »zur realen Tüchtigkeit des Lebens« geführt hatte: es war, mochte er es zugeben oder nicht, bereits selbst ein von der Romantik geschaffener. Was man jetzt von Shakespeare als Gestalt in Deutschland sah, war der Shakespeare August Wilhelm Schlegels. Und dies ist eine wahrhaft romantische Ironie, daß die Romantiker selbst berufen waren ihre grenzenlose Bewegung in diese unauflösliche Gestalt zu bannen, ihr Drängen und Ringen in die ewige Ruh dieser unerschütterlichen

Weltkugel zu strömen, die alle Erschütterungen in sich faßte. Aber es war hier wie überall: die Praxis, sobald sie eine reale Verantwortung und Pflicht bedeutet, nicht bloß Spiel und Übung, ist überall die Korrektur und die Erlösung der Theorie, zugleich ihre Rechtfertigung oder ihre Verurteilung. Das bloße Denken und Wollen sind in sich maßlos, das Tun findet überall Grenzen und bewährt sich dadurch daß es sie überwindet oder einhält, ohne zu verkümmern. Das ist der Sinn der immer variierten Lebenslehre Goethes »in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«, »Willst du wissen, was an dir ist, so handle« — das ist zuletzt die Lehre (nicht der Gehalt!) des Faust. Und so hat die Romantik durch ihre reale Tätigkeit außer ihrer Theorie und Poesie, eine Tätigkeit deren höchstes Ergebnis und Sinnbild die Shakespeare-übersetzung ist, dreierlei geleistet: ihre besten Einsichten und Tendenzen in einem unsterblichen Gebild verkörpert und gerettet, sich selbst als produktive Tendenz vor der Geistesgeschichte ewig gerechtfertigt und ein Maß in die deutsche Welt gestellt durch das alles romantische Treiben ewig gerichtet wird. Das hat Goethe in seinem »Shakespeare und kein Ende« schon ganz richtig gesehen und betont: daß Shakespeare der Richter der Romantik, die unromantischste Erscheinung der modernen Welt ist. Das haben die Romantiker manchmal selbst dunkel gefühlt, und in diesem dunklen Gefühl haben sie Calderon neben oder über ihm aufzustellen versucht.

Wenn Shakespeare aber ganz Traum und ganz Wirklichkeit, ganz Gestalt und ganz Bewegung war: worin löst sich der Widerspruch auf daß gerade von der Romantik erst seine letzte Eindeutschung und Erneuerung ausging, von ihr, die ihn nur als Traum und Bewegung sehen und erleben wollte? Denn wir lassen keinen Zufall gelten. Die Geschicke der Völker steigen allerdings aus den tiefsten Quellen, und Shakespeare wird nicht zum deutschen Ereignis, weil ein gewandter Literat, der zufällig Romantiker ist, das Übersetzungstalent hat. In den Zufälligkeiten, Individuen, Daten wirkt der Impuls der universalen Kräfte, und nicht die Zusammenstellung dieser Zufälle, sondern das Wirken der Impulse ist der Gegenstand der Geschichte... Der Widerspruch löst sich auf im Geheimnis der Sprache. Die Sprache ist zugleich der Stoff und die Form des Geistes, sein Mittel und sein Element, sein Schicksal und seine Natur. Die Sprache jedes Volkes

enthält seine Vergangenheit und umschließt seine Zukunft. Sie ist das Gefäß der allgemeinsten, ewigen Inhalte und zugleich der Ausdruck der individuellsten, nie wiederkehrenden Bewegungen des Augenblicks. Sie ist der in Worte gewandelte, bewußt gewordene Leib jedes Menschen, darum vor allem das Symbol dafür daß jeder Mensch das gesamte All und seine Geschichte zur Voraussetzung hat, um gerade das einzige Individuum zu sein das er ist. Und all das ist die Sprache als Bewegung. Nur als und durch Bewegung kann sie jede Gestalt verkörpern, versinnbildlichen. Ihre Wirklichkeit ist Bewegung, ihre Bedeutung Gestalt. Damit also der Dichter, der gleichfalls im größten Umfang Bewegung ist und Gestalt bedeutet, damit Shakespeare in der deutschen Sprache seine völlige Auferstehung erleben konnte, mußte folgendes zusammentreffen:

1. Der deutsche Geist mußte genug erlebt haben, genug Schicksale haben um in seiner Sprache die Seelenwerte auszubilden welche denen Shakespeares nach Tiefe und Umfang entsprachen. Wir haben diesen Prozeß von Lessing her verfolgt, wie hauptsächlich an Shakespeare selber solche Seelenwerte sich ausbildeten und Sprachwerte wurden durch unsere Klassiker und ihre Gesellen, wie Sinnlichkeit, Leidenschaft, Natur usw. Schritt für Schritt erlebbar und sprachfähig wurden. In Goethe endlich war eine so umfassende Seele erstanden, daß sie die ganze Breite und Tiefe der deutschen Sprache mit ihrem Leben durchdrang, ihre starre Vergangenheit wieder lebendig machte und ihr eine grenzenlose Zukunft verbürgte. Jetzt erst hatte der deutsche Geist einen Dichter dessen Sprache mit der Shakespeares wetteifern konnte und den ganzen Umfang der Seelenwerte des Briten wenn nicht nachschaffen so doch nachleben. Doch diese Sprache verbrauchte Goethe zum Ausdruck seiner eigenen weltweiten und welttiefen Erlebnisse und Erkenntnisse. Damit die durch ihn geschaffenen Sprachmöglichkeiten, das durch ihn gehobene Sprachwissen frei werde, bedurfte es also

2. eines Geschlechts das die Sprache (d. h. eben den ausdruck-gewordenen Geist) die Goethe ganz in Gestaltungen gebannt hatte, rein als Bewegung erlebte und als Bewegung verwertete. Dies war die Romantik. Kam nun

3. ein Mensch dazu der mit dieser umfassenden Sprachbewegung

weder eigenes Erleben zu gestalten und auszudrücken suchte, wie Goethe, noch sie rein als Spiel und Funktion ungestalt walten ließ, wie Tieck, sondern mit ihr dem umfassendsten, in einer anderen Sprache d. h. einem anderen Seelenstoff verkörperten Lebenskomplex nachging, ihn in deutsche Sprachbewegung verwandelte und ihm dadurch zugleich eine deutsche Sprachgestalt gab, so ward die Möglichkeit einer deutschen Shakespeare-übertragung verwirklicht worin der deutsche Geist und die Seele Shakespeares durch ein gemeinsames Medium sich ausdrückten, worin Shakespeare wirklich deutsche Sprache geworden war. Dieser Mann ist August Wilhelm Schlegel. Durch Goethe ward die deutsche Sprache erst reich genug Shakespeare auszudrücken, durch die romantische Bewegung frei genug, durch Schlegel entsagend genug.

In der Doppelnatur der Sprache löst sich auch das andere Rätsel wie ein so kleiner Mensch (klein wenigstens im Vergleich zu Shakespeare und Goethe) fähig ist das Erlebnis des größten adäquat nachzubilden. Die Sprache ist zugleich Vergangenheit und Zukunft. Sie ist zunächst Träger der geistig gelebten Vergangenheit eines Volkes, und wer diese Sprache als solche, als lebendige Bewegung erlebt, wer das Spracherlebnis hat, der erlebt durch ihr Medium den ganzen Umfang der in ihr ausdrückbaren Schicksale, ohne diese primär auf sich nehmen zu müssen. Die Sprache ist Zukunft: d. h. die Keime aller noch nicht von einem Volksgeist erlebten, aber noch erlebbaren Dinge liegen in ihr beschlossen. Diese Keime entwickeln, die dunkeln, noch unsichtbaren Geburten der Sprache ans Licht bringen, ihre Möglichkeiten verwirklichen kann aber nur der welcher nicht die Sprache, sondern die Wirklichkeiten selbst erlebt, die vor ihm noch keiner erfuhr, und sie in Sprache verwandelt. Nur der hebt Unausgedrücktes und bisher Unausdrückbares, weil noch nicht Erlebtes, herauf und macht es für alle ausdrückbar. Er schafft für neue Seelenwerte neue Sprach-äquivalente. [Dies ist der eigentliche Dichter, der Sprachschöpfer, dessen reinster Typus Dante. Um Sprache zu schaffen, Sprache in die Zukunft hinein weiterzubilden, bedarf es immer solcher die Neues erleben unmittelbar aus dem Ungeformten heraus, nicht nur das Geformte nachleben. Das unterscheidet Sprachschöpfer von Sprachmeister. Ihr Schicksal bei der Mitwelt ist meist verschieden:

wer das noch nicht Erhörte sagt stößt ab, wer das Erhörte gewandter, reicher, leichter sagt erhöht das Selbstbewußtsein der Hörer, denn es ist ihre eigene Stimme die ihnen widertönt. Da aber fast jeder Sprachschöpfer (er müßte denn ein ganz singuläres Erleben erst in Sprache verwandeln und durch die Gewalt seines Willens der Gegenwelt allmählich aufzwingen) zugleich Sprachmeister ist, d. h. alles geformte Leben der Vergangenheit übernimmt, steigert und dann erst vermehrt durch das was er Neues dazu erlebt und in Sprache verwandelt, so wird meistens das Geformte was er bringt der Menge gegenüber Vehikel und Entschuldigung für sein Unerhörtes. Und doch kommt jeder große Dichter nur in die Welt, um das Unerhörte zu sagen, das Chaos zu formen, das Mögliche zu verwirklichen. Der bloße Schöpfer als solcher ist immer verhaßt, je unerhörter das ist was er heraufbringt. Solche Dichter heißen dann bei allen retrospektiven Köpfen »dunkel«. Diese Art Dunkelheit ist etwas Relatives, sie bedeutet nur daß die Worte eines Dichters unserem Erleben voraus sind.]

Schlegel ist vor allem Sprachmeister. Die Sprache mit der er siebzehn Shakespeare-stücke übersetzte ist die Anwendung der durch Goethes sprachgewordenes Erleben geschaffenen Sprachmöglichkeiten auf Shakespeares Werk. Sie ist die am und im Shakespeare nachgelebte Vergangenheit der deutschen Sprache. Da Schlegel das Sprach-erlebnis, die Kraft Geformtes geistig zu durchdringen, im höchsten Grade hatte, dies Geformte aber fast dem ganzen Umfang, der ganzen Breite Shakespeares nahekam, da die deutsche Sprache für die Mehrzahl der Shakespearischen Seelenwerte Äquivalente bot: ist seine Übersetzung jenes Meisterwerk geworden, und er durfte sich wohl rühmen »zugleich als Schöpfer und als Bild der Regel«. Aber dies nur, weil er durch die damalige Ausbildung der deutschen Sprache der Pflicht überhoben war Sprachschöpfer zu sein, d. h. Eigenes zu erleben, um gewissen, noch nicht entdeckten Seelenwerten im Shakespeare die Sprachäquivalente zu schaffen. Als bloßer Sprachmeister konnte er seine Aufgabe erfüllen, weil ihm Goethe durch sein Urerlebnis, und die Gesamtromantik als Tendenz — verkörpert vor allem in seinem Bruder — durch ihr Spracherlebnis vorgearbeitet. Daran war ja Wieland gescheitert, daran wäre selbst Herder gescheitert: daß Shakespeares Urerlebnis einfach noch nicht deutsches Spracherlebnis werden

konnte, ehe eine Universalseele wie Goethe das deutsche Wort gereift hatte zum ungefähren Ausdruck des Shakespeare als eines Ganzen. Man sieht abermals wie wenig der Zeitpunkt wann eine geistige Erscheinung hervortritt Zufall ist. Schlegels Shakespeare ist eine kollektive Leistung, an der Schlegels persönliches Urerlebnis fast keinen Anteil hatte. Die zwei großen Dinge deren Synthese zu vollziehen diese außerordentliche und unpersönliche Begabung berufen war sind also Goethes Erlebnis der Welt als einer geistig-sinnlichen Gestalt und das romantische Erlebnis der Sprache als einer geistig-sinnlichen Bewegung. Jenes lieferte ihm die sprachliche Fülle, dieses die sprachliche Gewandheit.

Aus dieser Synthese selbst entstand etwas Neues, denn das Goethische Erlebnis des Weltganzen war qualitativ anders als das Shakespeares, und die romantische Sprachgewalt auf Shakespeares Urerlebnis angewandt schuf einen neuen Komplex. Welcher Art die Elemente dieses Komplexes waren, des deutschen Shakespeare, ist hier zu wiederholen nicht nötig: sie sind durch den Weg der Wiederentdeckung Shakespeares, den wir bisher verfolgt haben, bezeichnet. Was Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Tieck, vereinzelt als Shakespeares Gehalt wieder zugänglich gemacht hatten, die Natur, die Geschichte, den Menschen, die Sinnlichkeit, den Traum, die Leidenschaft, die Freiheit, die Landschaft, die Atmosphäre, das Zauberhafte als Lebensprinzipien, — das war jetzt synthetisch vereinigte Gestalt geworden und Sprachganzes. Die Wiedergeburt Shakespeares als eines deutschen Sprachganzen ist das absolut Neue, das Welthistorische an der Übersetzung Schlegels. Alles Übrige, die Wiederentdeckung von Shakespeares Gehalt, haben andere nacheinander teilweise oder ganz vor ihm geleistet: doch erst die Übersetzung hat diesen schweifenden, unfaßbar wirksamen Gehalt in den deutschen Geist gebannt, ihn verkörpert in seiner gemäßen Gestalt. Die Gestalt selbst war damit für das Weltalter dem die Übersetzung angehört als Ganzes wieder beschworen, sie stand von allen Seiten her zugänglich, frei und ausstrahlend inmitten des geistigen Raums. Man konnte mehr oder minder nahe herantreten und ihre Details erforschen, man konnte ihr gegenüber verschiedene Standpunkte wählen, ihren Ausstrahlungen sich näher oder ferner hingeben: die Gestalt blieb an ihrem Platz und bildete sich nicht um, veränderte nicht ihre Struktur und ihren Um-

fang, ehe nicht das Weltgefühl selbst sich verwandelte. Dann erst konnten wieder Geister kommen, die sie nicht nur von einem anderen Standpunkt aus, sondern als ein anderes Wesen sahen mit neuen Augen, ein neues Leben in ihr entdeckten, eine neue Strahlung von ihr empfingen, welche die Gestalt selbst so wie die Beschauer verwandelte.

Aber ein Jahrhundert verging, ehe dieser Wandel fühlbar wurde, ehe mit Nietzsches Auftreten eine neue Wirklichkeit und die neuen Organe dafür sich ankündigten, die auch das Shakespearebild mit der Zeit einer Verwandlung, sei es Vertiefung, sei es Erweiterung, unterziehen werden. Es ist ja das Wunder der eigentlich lebendigen Geburten der Menschheit, daß sie das ganze Leben der Menschheit aktiv, nicht nur passiv mitleben, daß sie der Entwicklung als Schöpfer beiwohnen und sich keineswegs nach vollbrachtem Werk »zur Ruhe begeben, sondern fortwährend wirksam sind in höheren Naturen, um die geringeren heranzuziehen«.

Das von Schlegel hingestellte Bild genügte beinahe ein Jahrhundert für die Deutschen. Was die deutsche Wissenschaft und Philosophie im neunzehnten Jahrhundert über Shakespeare beibrachte war neuer Stoff, aber kein neuer Geist. An der geistigen Gestalt Shakespeares, an der produktiv wirksamen, änderte es nichts. Manche Details kamen zum Vorschein .. häufiger noch lenkte man den Blick von dem Wesen weg auf Nebensachen die mit Shakespeare dem Dichter nichts zu schaffen haben. Vor allem die Ausbildung der Tatsachen-biographie hat Shakespeares produktive Bedeutung eher gemindert als erhöht. Grammatik und Philologie haben indessen geholfen die Sinne für die Wirklichkeit in Shakespeare zu schärfen in solchen welche bereit waren die Wirklichkeit zu sehen. Sie haben nichts geschadet und sind als Mittel, nicht als Selbstzweck, heilsam und nötig.

Nicht dasselbe kann man von der ästhetisch-philosophischen und moralischen Betrachtung Shakespeares im neunzehnten Jahrhundert sagen: sie ist auf der ganzen Linie ein Rückschritt hinter das was Herder, Goethe, Schlegel, Tieck schon erreicht hatten, eine Entfernung von Shakespeare und größtenteils unfruchtbares Gerede. Man schämt sich für den deutschen Geist, wenn man nach Herders Shakespeare, nach Goethes »Shakespeare und kein Ende«, nach Schlegels Vorlesungen auch die Besten, etwa Vischer, oder gar Gervinus zur Hand

nimmt. Welche Verflachung, welche Verengung nicht nur der Personen, sondern des Zeitgeistes!

Was nun die Produktion selbst angeht im neunzehnten Jahrhundert, die fast völlig beherrscht wird von Schlegels Shakespeare, von Schillers Ideal, von Goethes Natur und Bildung, wozu später noch Byrons und Heines seelische und soziale Aktualitäten kamen, so fehlte es nicht an großen Talenten, aber auch die größten drückten nur sich aus und keine Gesamtwelt mehr. Es gab keine geistigen Bewegungen mehr die sich dichterisch, d. h. als Sprachausdruck, offenbaren konnten, fast alles ward bloße »Litteratur«. Kleist ist eine gewaltige, vulkanische Kraft und Hebbel eine mächtige Intelligenz mit dichterischer Spannung, aber sie erstickten und zerbrachen an ihrer hermetisch vom befruchtenden Weltatem abgesperrten einsamen Großheit, sie blieben bloße Individuen, heroische Käuze, »nicht in Individuen konzentrierte Weltbewegung«, im Sinn Jakob Burckhardts. Darum hat Shakespeare in ihnen nicht Geschichte gemacht, wenn sie auch als Personen ihm neue, eigene Nuancen, eigenes Tempo, eigene Probleme danken. Das gehört in ihre Biographie, nicht in die Geschichte des deutschen Geistes. In Kleist allein hat vielleicht die durch Schlegel gehobene Verssprache Shakespeares einen produktiven Nachfolger gefunden, aber auch er ging nicht über die von Schlegel schon erreichten Grenzen der dramatischen Ausdrucksfähigkeit des Shakespeare-verses hinaus. Was er als eigene, unerhörte Nuance, aus eigenem Urerlebnis, hinzubrachte (und was seinen jüngsten Ruhm begründet) ist unshakespearisch, ja antishakespearisch: die vers-gewordene Hysterie, die man so gern heute mit Leidenschaft verwechselt. Kleists echte und großartige Leidenschaft ist durchaus im Bann der Shakespearischen Ausdrucksmittel geblieben — die Hysterie, für die er neue Ausdrucksmittel geschaffen, ist eine Nuance, eine Talent-sache, keine geistesgeschichtliche Tat.

Wir schließen also mit Schlegels Übersetzung die Geschichte Shakespeares im deutschen Geist am natürlichsten ab. Sie ist End- und Höhepunkt einer Entwicklung die mit Lessing beginnt, Produkt eines Stoffwechsels den wir bis ins siebzehnte Jahrhundert zurück verfolgen konnten. Eine Epoche in der Geschichte Shakespeares als deutscher Geist wird durch sie beendet. Was ihr folgt ist die Geschichte Shakespeares als deutsches Theater, als deutsche Lektüre, als deutscher

Fachbetrieb. Wir legen Wert darauf diese Dinge vom deutschen Geist zu scheiden und beklagen die Vieldeutigkeit des Wortes Geist, aber wir finden kein anderes das für unsere Absicht zugleich eng und weit genug wäre. Daß Schlegels Übersetzung nicht das letzte und tiefste Wort des deutschen Geistes über Shakespeare, Shakespeares endgültige Verkörperung in deutscher Sprache sei, ist unsere Zuversicht. Denn immer noch birgt der Unerschöpfliche Leben das auch Schlegel nicht gehoben hat. Wir Jüngsten sehen es erst. Es heißt die Aufgaben unserer Zeit gegenüber Shakespeare abstecken, wenn man Schlegels Grenzen absteckt gegenüber Shakespeare. Diese Grenzen lagen nicht in dem Spracherlebnis, das Schlegel als Romantiker betätigte: hier ist er das unübertroffene Vorbild, und wir haben einfach die Methode des Übersetzens von ihm zu lernen. Die paar philologischen Schnitzer und sprachlichen Unebenheiten und Zerdehnungen kommen nicht in Betracht neben der meisterhaften Kunst, das Original als Werdendes, als Bewegung zu packen und ihm rhythmisch bis in die Nuancen hinein nachzukommen, den Eigenton, den Seelenton im Rhythmus zu vernehmen. Das ist das Geheimnis das Schlegel begriffen und, so gut es lehrbar ist, gelehrt hat. Die Grenzen liegen in dem Urerlebnis der Zeit. Selbst Goethes seelischer Umfang war der ganzen Sphäre Shakespeares nicht adäquat, und wie sehr Schlegel das Individuelle Shakespeares, im Verhältnis zu dem was er um sich sah, fühlte: er fühlte es doch auch nur als Kind seiner Zeit, der Goethischen Welt, der Bildungswelt. Man erlebte auch Shakespeare um eine Nuance minder wirklich, minder individuell, minder urmäßig als er ist. Man erlebte ihn relativ d. h. in Bezug auf die eigenen Ideale: das Gute, Wahre, Schöne. Von all diesem sah man einiges in ihn hinein, davon konnte sich auch Schlegels Übersetzung nicht freihalten — nicht daß Schlegel hinein gefälscht hätte was er nicht darin fand und doch finden wollte, weggelassen hätte was ihm unziemlich schien: nein, a priori war das Sehen schon Produkt und Organ eines vom Shakespearischen verschiedenen Lebenswillens. Weil Shakespeares Leidenschaft immer ein wenig durch sittliche Augen gesehen wurde, gab Schlegel vielfach den Worten einen Beiklang aus der Gemütssphäre, wo Shakespeare nur ein gegenständlich-sinnliches Wort wählte (das Gute!). Weil man an der griechischen Kunst und der italienischen Malerei sehen gelernt

hatte, rundete man Shakespeares abgebrochene, jähe, gepreßte und herbe Bewegungen und Rhythmen ab, glättete sie aus, ließ sie hinklingen, verhüllte sie durch einen schwellenden Faltenwurf von Worten (das Schöne!). Weil man von der Literatur, von der Bildung herkam und im Dichten unwillkürlich immer noch einen Bildungsakt, den Ausdruck eines Wissens und einer Philosophie sah, so trat vielfach an Stelle des gesprochenen, gebärdeten, aus dem atmenden Moment geborenen Worts das geschriebene, kunstvoll geformte und durchschmeckte, technisch kluge (das Wahre!). Das alles fällt bei Schlegel selbst noch nicht so auf wie bei seinen Epigonen. Aber hält man Shakespeare daneben, so wirkt seine Übersetzung, an urwüchsiger Kraft und Sinnlichkeit den meisten Werken unserer Klassiker überlegen, ein klein wenig papieren, abgeblaßt, künstlich. An gewisse letzte Sprengungen, Gluten und Schimmer Shakespeares wagte sich Schlegel noch nicht. War der Gehalt auch schon fühlbar: es war eine Wirklichkeit darin welche jene Epoche ängstete.

Und da liegts: der Wille zur Wirklichkeit, Shakespeares tiefster Instinkt, war keineswegs stark im Zeitalter der Humanität. Daß ein junger Philosoph (Krause) mit 20 Jahren seinem Vater schrieb: »Wie die Welt sein sollte, weiß ich nun, es lohnt sich daher nicht der Mühe, sie kennen zu lernen, wie sie wirklich ist«, klang damals keineswegs an sich als ein komisches Paradox, sondern war nur die etwas doktrinäre Formel für ein Weltgefühl an dem alle ein wenig Anteil hatten — selbst Goethe mit seinem Trieb das Allgemeine im Besonderen zu sehen. Die Jagd nach dem Ding an sich war die Hauptbeschäftigung der besten Geister. Jeder hielt etwas anderes dafür, das Ding an sich galt aber mehr als jedes Erlebnis. Dies war das Heilmittel das die Natur den Deutschen mitgab gegen ihre äußere Wirklichkeit, die gar zu elend war. Je enger die Röhre von außen gepreßt wurde, desto höher stieg der Strahl ins Idealische.

Daß die Wirklichkeit im neunzehnten Jahrhundert allmählich wieder zu Ehren kommt, daß die Jagd nach der Wirklichkeit (für die ebenfalls jeder etwas anderes hält) die Jagd nach dem Ding an sich ablöst, daß der Wille zur Wirklichkeit sich des Geistigsten bemächtigt, wie früher der Wille zum Ideal des Körperlichsten: das ist die Wandlung aus der ein neues Shakespeare-bild hervorgehen muß. Alle

Bemühungen des neunzehnten Jahrhunderts haben vielleicht nur dies Gemeinsame, daß sie die Wirklichkeit suchen. Daß man dabei, mit erloschenen Instinkten, chimärischere Dinge für wirklich nimmt als die phantastischsten Ideale der Romantik waren, z. B. das Geld, daß man die Wirklichkeit in den Sachen sucht statt in den Menschen, in den Beschäftigungen statt im Erleben, in den Kleidern statt in den Leibern, ändert an jenem Willen zur Wirklichkeit selbst nichts. Was uns fast allen fehlt, ist die Kraft zur Wirklichkeit. Und sehen wir uns da nach einem Meister um der zugleich alle Wirklichkeit gebe und die Kraft sie zu ertragen, so ist es abermals Shakespeare. Seine Wirklichkeit für unser Lebensgefühl zu erobern und zu gestalten ist eine der Aufgaben des neuen deutschen Geistes.

4. IV. – 12. V. 14.

DRUCK VON HESSE UND BECKER IN LEIPZIG

Date Due

CAT. NO. 23 233 PRINTED IN U.S.A

TRENT UNIVERSITY
0 1164 0016878 1

PT2613 .U6S44

Gundolf, Friedrich

Shakespeare und der deutsche geist.

| DATE | ISSUED TO |
| --- | --- |
| | |

55591